

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Jiří Jelínek

Fiktivní jazyky v literatuře
Fictional Languages in Literature

Praha 2014

vedoucí práce: Mgr. Josef Hrdlička, PhD.

Děkuji svému školiteli za vedení práce; také děkuji svým blízkým a svým oblíbeným uměleckým dílům za psychickou podporu během trudných měsíců psaní.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha 16. 5. 2014

podpis:

Abstrakt

Cílem této práce je představit dosud opomíjené téma fiktivních jazyků v literatuře. V první části se zaměřuje zejména na funkci fiktivních jazyků v literárních dílech a rozebírá základní možnosti klasifikace fiktivních jazyků podle toho, zda je lze označit za samostatné umělecké dílo, za samostatnou složku díla, nebo za prostředek estetické funkce v díle. Fiktivní jazyky dále dělí podle jejich působení buďto prostřednictvím formy a substance výrazu nebo formy a substance obsahu, vycházejíc přitom z teorie znaku Louise Hjelmsleva. Druhá část sestává z analýzy případů použití fiktivního jazyka v próze, ty jsou na seskupeny do tří oddílů. Jazyky, které pomáhají vytvářet smyšlený svět (a případně přispívají k jeho autenticitě), reprezentují fiktivní jazyky J. R. R. Tolkiena. Dystopické fiktivní jazyky zahrnují Newspeak z Orwellova románu *Devatenáct set osmdesát čtyři*, ptydepe a chorukor z Havlovy hry *Výrozumění a „měsíční čeština“* Čechovy prózy *Pravý výlet pana Broučka do měsíce*. Fiktivní jazyky související s filosofií zastupují tlönské jazyky z Borgesovy povídky *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, pseudoperština z Landolfiho povídky *Rozprava o vyšších systémech* a yggurština z Ajvazova románu *Lucemburská zahrada*.

Klíčová slova: fiktivní jazyky, konstruované jazyky, Tolkien, Orwell, Havel, Čech, Borges, Landolfi, Ajvaz

Abstract

The purpose of this thesis is to introduce the so far ignored topic of fictional languages in literature. In the first part it focuses mainly on the function of the fictional languages in the literary works, and analyses the basic options of the fictional languages classification, based on whether they can be labeled as an independent work of art, as an autonomous part of a work, or as an instrument of the aesthetic function in the work. Furthermore, it divides the fictional languages in accordance to the way in which they take effect, either through the expression-form, through the expression-substance, through the content-form, or through the content-substance, taking the terminology from the Louis Hjelmslev's sign model. The second part consists of the analysis of the cases of fictional language usage in prose; these usages are grouped into three divisions. Languages, which help to create an invented world (and eventually add up to its authenticity), are represented by J. R. R. Tolkien's fictional languages. The dystopian languages include Newspeak from the novel *Nineteen Eighty Four* by George Orwell, ptydepe and chorukor from the play *The Memorandum* by V. Havel, and „Moon Czech“ from the prose *The True Excursion of Mr. Brouček to the Moon* by S. Čech. Fictional languages related to philosophy are represented by Tlön languages from the short story Tlön, Uqbar, Orbis tertius by J. L. Borges, pseudo-Persian from the short story Dialogue on the Greater Systems by T. Landolfi, and Yggurian from the novel *The Luxemburg Garden* by M. Ajvaz.

Keywords: fictional languages, constructed languages, Tolkien, Orwell, Havel, Čech, Borges, Landolfi, Ajvaz

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Starší texty věnované fiktivním jazykům.....	9
2.1 Chronologický přehled důležité sekundární literatury.....	9
2.2 Lingvistické texty.....	10
2.2.1 Alan Libert.....	10
2.2.2. Peter Stockwell.....	11
2.2.3 Jan Pokorný.....	12
2.2.4 Jan Havliš.....	13
2.2.5 Využití lingvistických textů.....	14
2.3 Literárněvědné texty.....	14
2.3.1 Arika Okrent.....	15
2.3.2 Michael Adams.....	16
2.3.3 Využití literárněvědeckých textů.....	18
2.4 Literátské texty.....	19
2.5 Nadšenecké texty.....	20
2.5.1 Stephen D. Rogers.....	20
2.5.2 Využití nadšeneckých textů.....	22
3. Obecná část.....	23
3.1 Dělení fiktivních jazyků.....	23
3.1.1 Estetická funkce jako základní kritérium.....	23
3.1.2 Fiktivní jazyky a jejich vztah k literárnímu dílu.....	24
3.1.3 Fiktivní jazyk jako samostatné umělecké dílo.....	25
3.1.4 Fiktivní jazyk jako samostatná složka díla.....	26
3.1.5 Fiktivní jazyk jako prostředek estetické funkce.....	27
3.1.6 Fiktivní jazyk naplňující estetickou funkci ve výrazu.....	27
3.1.7 Fiktivní jazyk naplňující estetickou funkci v obsahu.....	28
3.1.8 Fiktivní jazyk jako objekt zájmu a jako index.....	28
3.1.9 Zvukové, jazykové a významové odkazování.....	29
3.1.9.1 Zvukové a grafické odkazování.....	30
3.1.9.2 Jazykové a zápisové odkazování.....	33
3.1.6.3 Významové odkazování.....	33
3.2 Fiktivní jazyky v popkultuře.....	35
3.2.1 Fiktivní jazyky v umělecké a populární literatuře.....	35
3.2.2 Fiktivní jazyk jako žánrový znak.....	35
3.2.3 Fiktivní jazyk a otázka všednosti.....	36
3.2.4 Fiktivní překlad z fiktivního jazyka.....	37
3.2.5 Univerzální překladač.....	39

4. Fiktivní jazyky J. R. R. Tolkiena.....	41
4.1 Žánrové rozvrstvení Tolkienova uměleckého díla.....	41
4.2 Stvoření světa z výrazu.....	42
4.3 Tolkienovy fiktivní jazyky a stvořitelský mýtus.....	44
4.4 Vztah Tolkienových fiktivních jazyků a angličtiny.....	46
4.5 Vztah Tolkienových fiktivních jazyků a velštiny.....	47
4.6 Tolkienova lingvistická estetika.....	50
5. Dystopické fiktivní jazyky.....	53
5.1 Svatopluk Čech: Pravý výlet pana Broučka do měsíce.....	53
5.1.1 Měsíční čeština a její užití.....	53
5.1.2 Způsoby odkazování měsíční češtiny.....	55
5.1.3 Měsíční čeština a tyranie jazyka.....	56
5.2 Václav Havel: Vyrozumění.....	58
5.2.1 Havlovy jazyky jako jazyky samy pro sebe.....	58
5.2.2. Proměny totalitárního jazyka.....	60
5.3 George Orwell: Devatenáct set osmdesát čtyři.....	62
5.3.1 Úlohy Newspeaku.....	62
5.3.2 Newspeak a významy slov.....	63
6. Fiktivní jazyky a filosofie.....	66
6.1 Jorge Luis Borges: Tlön, Uqbar, Orbis tertius.....	66
6.1.1 Tři pohledy na tlönskés jazyky podle úrovně fikce.....	66
6.1.2 Tlönskés jazyky mezi konstruovanými a přirozenými jazyky.....	68
6.1.3 Tlönskés jazyky a tlönský idealistický světonázor.....	69
6.1.4 Tlönskés jazyky a otázka struktury.....	71
6.1.5 Tlönskés jazyky jako dialog mezi autorem a čtenářem.....	72
6.2 Tomasso Landolfi: Rozprava o vyšších systémech.....	74
6.2.1. Filosofické a estetické drama.....	74
6.2.2. Kapitánův jazyk a vztah jazyka k literárnímu dílu.....	75
6.2.3. Kapitánův jazyk mezi konstruovaným a přirozeným jazykem.....	75
6.3 Michal Ajvaz: Zlatý věk a Lucemburská zahrada.....	77
6.3.1. Otázka jazyka v díle Michala Ajvaze.....	77
6.3.2. Srovnání Zlatého věku a Lucemburské zahrady.....	77
6.3.3. Zlatý věk a strukturování skutečnosti.....	78
6.3.4. Lucemburská zahrada a otázka porozumění.....	79
6.3.5. Lucemburská zahrada a hermeneutika.....	81
6.3.6. Jazyk, hudba a architektura v Lucemburské zahradě.....	84
7. Závěr.....	87

1. Úvod

Fiktivní jazyky stojí spíše na okraji jak lingvistických, tak literárněvědných bádání, a to i přesto, že v literatuře druhé poloviny dvacátého století došlo k jejich velkému rozšíření, zejména díky úspěchu díla filologa J. R. R. Tolkiena, který se tvorbou fiktivních jazyků zabýval celý život a smyšlený svět svých literárních textů vystavěl právě kolem nich. V literatuře se však objevovaly již předtím, i když sporadicky, a pozornost byla upřena spíše na ostatní konstruované jazyky, zejména mezinárodní pomocné jazyky a filosofické jazyky.

Problematika fiktivních jazyků je neobyčejně rozsáhlá, a to jak co se týče množství literárního materiálu ke zpracování, tak co do potenciálu teoretických úvah; ty úzce souvisejí s otázkou jazyka, to jest výrazové a obsahové složky literárního díla a také obecnějších problémů filosofie jazyka.

Tato práce si proto neklade za cíl vyčerpat své téma v úplnosti. Její úlohou je spíše načrtnout základní možnosti úvah nad fiktivními jazyky, zamyslet se nad jejich funkcí v literárním díle a poskytnout základní mřížku pro jejich klasifikaci. Toho se pokusím docílit jak teoretickou úvahou nad problematikou, tak případovými kapitolami, z nichž každá rozebere konkrétní využití fiktivního jazyka v literárním díle.

Kromě již zmíněných Tolkienových jazyků se zaměřím na fiktivní jazyky, které se objevují v prózách s filosofickým přesahem, konkrétně v povídce *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* J. L. Borgese, v povídce *Rozprava o vyšších systémech* T. Landolfiho a v románech Michala Ajvaze. Pozornost věnuji také skupině dystopických fiktivních jazyků, jež ve většině případů úzce souvisí s dnes spíše odmítanou Sapir-Whorfovou hypotézou jazykového relativismu. Do ní spadá Čechova měsíční čeština z prózy *Pravý výlet pana Broučka do měsíce*, Newspeak ze slavného Orwellova románu *Devatenáct set osmdesát čtyři* a jazyky ptydepe a chorukor z Havlova dramatu *Výrozumění*.

2. Starší texty věnované fiktivním jazykům

V této kapitole se nejprve pokusím načrtnout chronologický přehled nejdůležitějších prací zabývajících se tématem fiktivních jazyků. Ve druhé části kapitoly pak přistoupím k jejich typologizaci.

Na základě přístupu autora textu ke zkoumané látce rozdělím sekundární literaturu do čtyř základních skupin: lingvistické (nahlíží na fiktivní jazyky prizmatem lingvistiky), literárněvědné (zkoumá fiktivními jazyky z hlediska literární teorie, historie či kritiky), literátské (uvažuje nad fiktivními jazyky z pozice autora díla, ve kterém se objevily) a nadšenecké (přistupuje k fiktivním jazykům z amatérské čtenářské pozice). Každé z nich věnuji jednu podkapitolu.

V rámci jednotlivých skupin pak vyjmenuji významná díla do nich spadající a některá z nich popíšu podrobněji. Při výběru dám přednost novějším textům, přičemž se pokusím vybrat taková díla, která jsou v rámci své skupiny reprezentativní a která, je-li to možné, navazují na starší tvorbu. Na konci každé podkapitoly se pokusím formulovat, zda a jak jednotlivé typy textů ve své práci využiji.

2.1 Chronologický přehled důležité sekundární literatury

Přestože jsou fiktivní jazyky stejně staré jako mezinárodní pomocné jazyky a snad i starší, na rozdíl od druhé jmenované skupiny je literatura, která se jimi soustavněji zabývá, poměrně mladého data.¹ První taková díla začala vznikat v 70. a 80. letech díky zvýšenému zájmu o fiktivní jazyky, který vyvolalo Tolkienovo dílo a jeho záliba v tvoření jazyků. I proto jsou úzce spojena s fantastikou.

1931 – J. R. R. Tolkien: *A Secret Vice*

1971 – Myra Edwards Barnes: *Linguistics and Languages in Science Fiction Fantasy* (disertační práce)

1 Literatura k mezinárodním pomocným jazykům se naproti tomu objevuje od 19. století. Arika Okrent uvádí u svého seznamu konstruovaných jazyků některé starší přehledy: „...Histoire de la langue universelle od Louise Couturata a Léopolda Leaua (1903), Bibliografio de internacia lingvo od Petra Stojana (1929), Historio de la mondlingvo od Ernesta Drezena (1931) a Précis d'interlinguistique générale et spéciale od Marcela Monnoret-Dumaina (1960).“ (Okrent 2010: 296) Texty zabývající se fiktivními jazyky na tuto starší tradici většinou navazují.

- 1975 – Myra Edwards Barnes: *Linguistics and Languages in Science Fiction-Fantasy* (kniha)
- 1979 – Ursula Le Guin: *The Language of the Night*
- 1980 – Walter E. Meyers: *Aliens and Linguists: Language Study and Science Fiction*
- 1983 – J. R. R. Tolkien: *The Monsters and the Critics and Other Essays*
- 1984 – Marina Yaguello: *Les Fous du langage, des langues imaginaires et leurs inventeurs*
- 1991 – Marina Yaguello: *Lunatic Lovers of Language: Imaginary Languages and Their Inventors* (překlad do angličtiny)
- 1991 – Walter E. Meyers: *The Language and Languages of Science Fiction* (esej)
- 1994 – Paolo Albani, Berlinghiero Buonarroti: *Aga magéra difúra: dizionario delle lingue immaginarie*
- 2000 – Alan Libert: *A Priori Artificial Languages*
- 2003 – Alan Libert: *Mixed Artificial Languages*
- 2010 – Arika Okrent: *In the Land of Invented Languages*
- 2011 – Stephen D. Rogers: *A Dictionary of Made-up Languages*
- 2013 – Jan Havliš: *Konstrukce kvazi-přirozeného jazyka – základní koncept*

2.2 Lingvistické texty

Lingvistické úvahy vsazují úvahy o fiktivních jazycích do nejširšího kontextu, neboť právě v nich dochází ke konfrontaci s jazyky přirozenými. Takových prací ovšem není mnoho a z konstruovaných jazyků často zkoumají pouze mezinárodní pomocné jazyky.

2.2.1 Alan Libert

Fiktivním jazykům se z lingvistického hlediska hlouběji věnuje jen Alan Libert.² Konstruované jazyky jako takové dělí na jazyky „a priori“, tedy ty, které byly vytvořeny zcela bez vztahu k přirozeným jazykům, a jazyky „a posteriori“, které jsou na přirozených jazycích

² LIBERT, Alan. *A Priori Artificial Languages*. Mnichov: Lincom Europa, 2000. ISBN 3-89586-667-9.
LIBERT, Alan. *Mixed Artificial Languages*. Mnichov: Lincom Europa, 2003. 106 s. ISBN 3-89586-667-9.

založené. Jazyky „a priori“ v ideální podobě nemohou existovat a jeho dělení je spíše než dichotomií škálou. Jazyky, jež se na ní nacházejí a jež slučují prvky obou krajních případů, nazývá smíšenými.

2.2.2. Peter Stockwell

V rozsáhlé *Encyclopedia of Language & Linguistics* je „smyšleným jazykům“ vyhrazen text Petera Stockwella.³ Jazyková kreativita je v něm chápána jako široký jev typický pro literární díla a sahající od neologismů a poetického způsobu vyjadřování až k „zevrubně propracovaným a systematickým lingvistickým strukturám“. Úvahy o všech těchto součástech literárního díla od sebe neodděluje mimo jiné proto, že je považuje za rovnocenné. Dokonce tvrdí, že „je důležité si uvědomit, že několik vhodně umístěných nových slov může mít stejně významný vliv jako důkladně promyšlená a bohatá lingvistická inovace“ (Stockwell 2006: 3). Tento přístup naznačuje, jak široké mohou lingvistické úvahy o fiktivních jazycích být.

Stockwell dále uvádí sci-fi a fantasy literaturu jako typický příklad žánru, ve kterém se objevují četné neologismy pro dosud nepojmenované věci. Konstruované jazyky označuje mimo jiné slovem „neografie“ a dělí je na auxlangy (pomocné jazyky), artlangy (umělecké jazyky) a loglangy (filosofické jazyky). Důležitým poznatkem zde uvedeným je fakt, že fiktivní jazyky jsou v díle mnohdy jen naznačeny, ale samy o sobě se neobjevují vůbec nebo jen náznakově. Přestože to bývá leckdy dáno neliterárními příčinami (tvoření jazyka je obtížné a pracné), texty obsahují fiktivní důvod (nejčastěji povahu jazyka). „Pokud jsou smyšlené jazyky zmíněny, ale nejsou ukázány v úplnosti, obvykle se to zdůvodňuje jejich myšlenou vyspělostí ve srovnání s nedostatečnou myslí čtenáře. Vypravěč je proto nemůže poskytnout v sebemeně srozumitelné podobě.“ (Stockwell 2006: 7) Stockwell ukazuje podobný pragmatický postup již v Moreově *Utopii* (1616).

Stockwell vidí u fiktivních jazyků v literatuře tři možné funkce. Zaprvé mohou přispět k propracovanosti fikčního světa. „Jazyk je přítomen proto, aby obohatil a ozdobil smyšlené prostředí.“ (Stockwell 2006: 9) Fiktivní jazyk je v takovém případě vlastně součástí popisu. Jako příklad je uvedena startrekovská klingonština. Druhá funkce je podle Stockwella ukazovací; fiktivní jazyk slouží jako index. „To znamená, že pomáhá při tvoření smyšlených

3 STOCKWELL, Peter. *Invented Language in Literature*. In: Keith Brown (ed.). *Encyclopedia of Language & Linguistics*, volume 6. 2. vyd. S. 3-10. Oxford: Elsevier, 2006.

světů a vyvolává ve čtenáři pocit hodnověrnosti.“ (Stockwell 2006: 9). Za příklad zde slouží syldavština z Hergého Tintina. Ta je inspirována němčinou a holandštinou, takže francouzskému čtenáři dává pocítit jistou (ale nikoliv naprostou) odlišnost a cizotu popisované země. Obě první funkce by snad bylo možné dát do souvislosti s barthesovským efektem reálného. Třetí možnou funkcí fiktivního jazyka má pak být jeho postavení do tematického centra díla – přítomnost a specifické fungování konstruovaného jazyka funguje jako politická polemika, komentář či satira. Tuto funkci naplňuje ve Stockwellově pojetí kupříkladu Moreova utopijština nebo Orwellův Newspeak, často se přitom pojí s lingvistickým determinismem.

2.2.3 Jan Pokorný

V českém prostředí se o konstruovaných jazycích nepříliš zevrubně zmiňuje Jan Pokorný; v knize *Lingvistická antropologie*⁴ věnuje „umělým jazykům“ jednu kapitolu. Kromě pokusu o jejich klasifikaci⁵ načrtává několik myšlenek ke konstruovaným jazykům v současnosti. Zmiňuje se o konstruovaných jazycích jakožto kulturním jevu: „Většina lidí, kteří v dnešní době vytváří vlastní jazyky, na jejich praktické využití neaspiruje. Umělé jazyky se uplatňují například v počítačových hrách, fantastické literatuře a ve filmu a také jako zvláštní druh koníčku. Vytváření umělých jazyků je nepochybně zajímavé ze sociologického i kulturologického hlediska, třebaže konlangy samy jsou často spíše individuální záležitostí.“ (Pokorný 2010: 156) Zmiňuje rovněž hypotézu o vlivu jazyka na lidské myšlení: „Řadu tvůrců umělých jazyků inspirovala hypotéza Saphira a Whorfa o vlivu jazyka na lidské myšlení a své výtvořky koncipují jako určitý relativistický experiment.“ (Pokorný 2010: 157) Oba tyto fenomény bývají zmiňovány i v dalších publikacích zabývajících se konstruovanými jazyky.

4 POKORNÝ, Jan. *Lingvistická antropologie*. Praha: Grada, 2010. 352 s. ISBN 978-80-247-2843-8.

5 Vychází z tradičního zahraničního dělení, jež nalezneme například u výše zmíněného Petera Stockwella. Umělé jazyky (konlangy) dělí na apriorní (nezávislé) a aposteriorní (odvozené), ty pak dále na schematické a přirozené. Konkrétnější typologie pak obsahuje auxlangy (pomocné jazyky pro komunikaci), engelangy (experimentální a logické jazyky) a artlangy (umělecké jazyky vytvořené pro humorný nebo estetický efekt). (Pokorný 2010: 153) Fiktivní jazyky bychom tedy podle tohoto dělení zařadili mezi artlangy.

2.2.4 Jan Havliš

Detailnější lingvistickou úvahu nad konstruovanými jazyky pak představuje bakalářská diplomová práce *Konstrukce kvazi-přirozeného jazyka – základní koncept*⁶ (2013), jejímž autorem je Jan Havliš. Rozdíl mezi přirozeným a konstruovaným jazykem vidí v tom, že u jazyka konstruovaného je možné označit původce. Fakt, že všechny (i přirozené) jazyky mají původce a měly by tedy být konstruované, řeší důsledným oddělením jazykové kreativity od jazykové konstrukce – konstruovaný jazyk tedy musí být komplexním jazykovým systémem, který byl vytvořen na základě sekundární jazykové kompetence. Podrobně se zamýšlí nad současným stavem typologizace konstruovaných jazyků, přičemž za nejdetaillnější považuje dělení obsažené v italské encyklopedii *Aga magéra difúra: dizionario delle lingue immaginarie*.⁷ Sám Havliš přichází s inspirativním dělením konlangů podle dvou hlavních kategorií příznaků, a sice lingvistické a teleologické kategorie. Lingvistickými kategoriemi jsou realističnost (dělení na konzistentní kvazi-přirozené jazyky a nekonzistentní pseudo-jazyky, jež pro Havliše nejsou konstruovanými jazyky v pravém slova smyslu), rozpracovanost (dělení podle stupně vždy přítomné zamlčenosti na jazyky celistvé, jazyky nástiny, jazyky pojmenovávací a jazyky imaginární), původ (dělení podle návaznosti na přirozený jazyk na jazyky a priori, jazyky a posteriori a jazyky smíšené) a hledisko jazykového vývoje (dělení podle přítomnosti konstruovaného vývoje na jazyky diachronní, tj. s vývojem, synchronní, tj. bez vývoje, a anachronní, tj. s možností zamlčeného vývoje). Teleologické kategorie jsou zde čtyři: hledání dokonalé formy lidských myšlenek (filosofické, logické jazyky a experimentální jazyky), modulace lidské komunikace (mezinárodní pomocné jazyky a tajné jazyky), duchovní komunikace (posvátné jazyky) a poskytnutí zábavy (autentizační jazyky, umělecké jazyky a hry s jazykem). Druhá část Havlišovy práce je věnována konstruovanému jazyku jako modelu úvah o vývoji přirozených jazyků (proč a jak se jazyky mění a které jejich části změnám podléhají).

6 HAVLIŠ, Jan. *Konstrukce kvazi-přirozeného jazyka - základní koncept*. Brno, 2013. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Ústav jazykovědy a baltistiky, Obecná jazykověda.

7 ALBANI, Paolo, BUONAROTTI, Berlinghiero. *Aga magéra difúra: dizionario delle lingue immaginarie*. Zanichelli, 1994. 478 s.

2.2.5 Využití lingvistických textů

Lingvistické publikace mohou přinášet cenné poznatky týkající se struktury jazyků, těmito otázkami se ovšem ve své práci příliš zabývat nebudu. Využiji pouze možností, které lingvistický aparát poskytuje, zejména při definování fiktivních a konstruovaných jazyků a dalších pojmů, jež se budou v mé práci objevovat. Zároveň budu mít na paměti, že neexistují ostré hranice mezi propracovaným fiktivním jazykem a „běžnou“ autorskou invencí v oblasti jazyka a přihlédnu ke způsobům, kterými si s tímto problémem pokoušejí jednotliví autoři poradit (Stockwell přijetím jakékoliv jazykové invence do svých úvah, Havliš stanovením umělé hranice). Částečně budu vycházet ze Stockwellova funkčního pojetí, pokusím se jej ale rozvinout a problematizovat.

Ve své práci také přihlédnu k Havlišovu dělení konstruovaných jazyků, vzhledem k užšímu poli bádání se však soustředím zejména na poslední kategorii teleologickou, tedy „poskytnutí zábavy“, jelikož drtivá většina fiktivních jazyků by spadala právě do ní. Domnívám se, že důkladnější úvaha povede k odlišnému chápání této kategorie a ke zpochybnění zjednodušující charakteristiky „poskytnutí zábavy“.

2.3 Literárněvědné texty

Literárněvědné publikace, které se fiktivními jazyky zabývají, mají obvykle kazuistickou povahu. Zabývají se jednotlivými jazyky a snahy obecnější soudy jsou spíše zřídka. Obvykle pouze výběr konkrétních jazyků naznačuje, jakým způsobem se text pokouší uchopit téma fiktivních jazyků jako celek.

Publikace zabývající se tímto tématem vycházejí od 70. let. Kniha *Linguistics and Languages in Science Fiction Fantasy* (1975)⁸ je vydáním disertační práce Myry Edwards Barnes z roku 1971. Americký medievista a odborník na fantastiku Walter E. Meyers napsal dílo *Aliens and Linguists: Language Study and Science Fiction* (1980)⁹; tentýž autor sepsal také esej "The Language and Languages of Science Fiction", jež vyšla v rámci knihy *Fictional Space: Essays on Contemporary Science Fiction* (1991)¹⁰. Se zasazením fiktivních

8 BARNES, Myra Edwards. *Linguistics and Language in Science Fiction Fantasy*, Ayer Company Publishing, 1975. 196 s. ISBN 978-0405063190.

9 MEYERS, Walter E. *Aliens and Linguists: Language Study and Science Fiction*. University of Georgia Press: 1980. 270 s. ISBN 978-0820304878.

10 SHIPPEY, Tom (ed.). *Fictional Space: Essays on Contemporary Science Fiction*. Humanities Press, 1991.

jazyků do širšího kontextu konstruovaných jazyků přišla autorka Marina Yaguello v díle *Les Fous du langage, des langues imaginaires et leurs inventeurs* (1984);¹¹ v angličtině bylo vydán v roce 1991 jako *Lunatic Lovers of Language: Imaginary Languages and Their Inventors*.¹²

2.3.1 Arika Okrent

Arika Okrent je autorkou knihy *In the Land of Invented Languages*¹³ (2010), která je textem spíše esejistickým; stojí na hranici mezi literárněvědným a nadšeneckým textem. Úvahy o jednotlivých jazycích jsou rámovány osobními zážitky autorky. Jednotlivé kapitoly na sebe chronologicky navazují a pokoušejí se o jakýsi historický přehled od Wilkinsonova „filosofického jazyka“ (17. století) až po klingonštinu (20. století). Každý text rozebírající určitý jazyk je doplněn tabulkou událostí, které vznik daného jazyka ovlivnily. Seřazení vybraných jazyků v pořadí, v němž byly tvořeny, naznačuje dokonce ambici zachytit v jejich historii jakýsi vývoj či posun (a snad i smysl). To potvrzuje i závěrečný chronologický seznam pěti set konstruovaných jazyků (od Lingua Ignota Hildegardy von Bingen až po jazyky vzniklé v roce 2007), který se snaží vystihnout, jaké tendence v otázce konstruovaných jazyků postupně objevovaly a jak na sebe vzájemně působily či mohly působit. Sama autorka píše: „Když jsem se rozhodovala, co bude můj seznam obsahovat, nestanovila jsem si žádná přesná kritéria. Jednoduše jsem se řídila vlastním úsudkem a snažila se o seznam, který postihne historii konstruovaných jazyků, aniž by přitom překrcoval fakta. Vynechala jsem mnoho děl nazvaných *pasigrafie*, ale nechala jsem jich tam dost na to, aby bylo vidět, jak populární byly pasigrafické systémy (systémy univerzálního písma) v devatenáctém století a že se občas objevovaly i ve století dvacátém.“ (Okrent 2010: 296).

192 s. ISBN 978-0631177630.

11 YAGUELLO, Marina. *Les Fous du langage, des langues imaginaires et leurs inventeurs*. Editions du Seuil, 1984. ISBN 978-2020067133.

12 YAGUELLO, Marina. *Lunatic Lovers of Language: Imaginary Languages and Their Inventors*. Athlone Press 1991. 223 s. ISBN 978-0838634103.

13 OKRENT, Arika. *In the Land of Invented Languages: Adventures in Linguistic Creativity, Madness, and Genius*. Spiegel & Grau, 2010. 352 s. ISBN 978-0812980899.

2.3.2 Michael Adams

Knihu *From Elvish to Klingon: Exploring Invented Languages* (2011)¹⁴ sestavil Michael Adams. K tématu shromáždil osm textů různých autorů, sám připojil obecný úvod. Tato kniha představuje pravděpodobně nejodbornější a nejhodnotnější příspěvek k tématu fiktivních jazyků.

Adams ve svém stati navazuje na starší díla, z nichž často cituje Ariku Okrent. Na otázku autorské motivace k vytváření fiktivních jazyků odpovídá, že důvodem je vždy nespokojenost s existujícími jazyky. Přitom cituje z textu Suzanne Romaine, jenž je v knize také obsažen: „Tvůrce všech nových jazyků vede podobný záměr a motivace, ať už jde o jazyky světa reálného, nebo světa fiktivního. Považují nový jazyk za nutnost, protože jsou nespokojeni se současnou jazykovou situací. Poznání, že jazyk lze použít k šíření sociálního, kulturního a politického řádu či jeho změnám, vede k vědomému zasahování do podoby, postavení a způsobů využívání jazyka.“ (Adams 2011: 2) Připomíná se také podobné, i když méně kategorické tvrzení Ariky Okrent: „Primární motivací pro tvorbu nového jazyka je snaha vylepšit přirozený jazyk, napravit jeho konstrukční vady, nebo lépe řečeno vady, které vznikly z toho důvodu, že nebyl vědomě zkonstruován.“ (Okrent 2009, 11) Fiktivní jazyk tedy tvůrce literárního díla vytvoří v případě, že žádný z jazyků, který by mohl použít, není vhodný pro dosažení cíle, který si předsevzal.

Michael Adams odkazuje na mýtus o babylónském zmatení jazyků a následném pátrání po prvotním, ideálním jazyku Adamově (podobně jako Umberto Eco ve své knize *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*).¹⁵

Originálním nápadem je, že vliv tohoto mýtu (a z něj vyplývající ambice) hledá nejen v mezinárodních pomocných jazycích a v rekonstruovaných jazycích (jako moderní hebrejščina), ale také některých fiktivních řečech (elfské jazyky Tolkienovy). Formuluje to takto: „Jsou všechny konstruované jazyky pokusem o vytvoření Adamova jazyka nebo přinejmenším snahou o jazykovou dokonalost? Patrně nikoliv, ale mýtus často zůstává alespoň v podvědomí jeho tvůrců a mluvčích. (...) Jazyky, které Tolkien vymyslel pro obyvatele Středozemě, zejména pro elfy, nebyly pokusem nalézt nebo dokonce imitovat Adamův jazyk. Je za nimi ovšem vidět ambice, které nalezneme i za mnoholetým hledáním

14 ADAMS, Michael (ed.). *From Elvish to Klingon: Exploring Invented Languages*. Oxford University Press, USA, 2011. 304 s. ISBN 978-0192807090.

15 ECO, Umberto. *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2001. 355 s. ISBN 80-7106-389-4.

Adamovy řeči. Zaprvé, Tolkien na elfských jazycích pracoval desítky let, a i když neměl v úmyslu, aby byly dokonalým univerzálním jazykem, chtěl, aby byly dokonalé samy o sobě. A zjevně je považoval za krásné, stejně jako mnoho jeho čtenářů (viz kapitola 4). Zadruhé, Tolkiena to, co je pro většinu lidí nepředstavitelné, bavilo: vytváření jazyků jej vábilo stejně neodolatelně jako Mount Everest horolezce.“ (Adams 2011: 5-6)

Dystopické fiktivní jazyky chápe Adams jako opak rajského jazyka. Jak Orwellův Newspeak, tak Burgessův nadsat, které používá jako příklady, jsou vlastně antitezí Adamovy řeči; Newspeak redukuje skutečnost, a tím zamlžuje a znejistňuje skutečný význam, zatímco ideální rajský jazyk by měl být jednoznačný a jasný, přinejmenším podle převládajících představ o něm.

Konstruované jazyky přirovnává Adams na jedné straně k slangu, na druhé straně k poetičnosti – je to tvořivé zkoušení hranic jazyka, experiment, jenž vede k jeho rozvíjení. Neodděluje jazykovou kreativitu a jazykovou konstrukci: jazyková kreativita v dílech Joyce nebo Becketta je pro něj stejným typem experimentu jako konstrukce zcela nového jazyka včetně slovní zásoby a gramatiky.

Michael Adams dělí konstruované jazyky podle pohnutek jejich tvůrců; taková myšlenka může připomínat Havlišovo teleologické dělení.

Prvním z popisovaných motivů je snaha „zaplnit jazykovou mezeru, tj. opatřit jazyk nějaké skupině, ať už reálné či fiktivní, která by jinak odpovídající jazyk postrádala“ (Adams 2011: 11). Vedle sebe tak mohou stát klingonština (či jiný jazyk sloužící k charakterizaci) a moderní hebrejštiny nebo havajština.

Další pohnutkou k tvorbě jazyka může být lingvistické bádání (prozkoumání pravdivosti hypotéz, mezí jazyka apod.). Jako příklad je uveden Loglan.

Třetím uvedeným motivem je lingvistický či filologický trénink.

Jako čtvrtý motiv navrhuje Adams snahu o krásu a připomíná Tolkienův vztah k elfským jazykům. Estetické důvody lze pak hledat i v logických jazycích (matematická elegance) nebo samotném aktu konstruování jazyka (Tolkienova „tajná neřest“, jak ji sám Tolkien popsal ve své eseji stejného jména).

Jako pátý důvod pro konstrukci konlagu jmenuje Adams záměr využít jej k rozvinutí zápletky, tématu nebo postavy. Kromě mnoha literárních a filmových děl s fiktivními jazyky sem spadá i snaha o charakteristický způsob vyjadřování (Joycovy Plačky nad Finneganem) nebo prohloubení interaktivity v multiplayerových online hrách.

Šestým možným motivem je podle Adamse politika: rekonstruované jazyky jako

maorština či moderní hebrejšťina pomáhají v kulturní sebeidentifikaci a umožňují navazovat na historický odkaz, mezinárodní pomocné jazyky se naopak snaží o boření hranic.

Výše uvedené motivy se často prolínají s osobními důvody: těmi mohou být nejen touha po slávě či po zisku, ale také osobní záliba. Adams připomíná Tolkienovu esej, v níž slavný autor popisuje tvorbu jazyků jakožto „nový druh umění“ nebo „nový druh hry“, či přinejmenším by je takto popisoval, kdyby si sám neuvědomoval, že vlastně o nic nového a objevného nejde a že se svou zálibou není sám. Svou typologizaci sám Michael Adams problematizuje tvrzením, že vyjmenované typy důvodů zdaleka nejsou vyčerpávající a že „není důvod se domnívat, že každé tvoření jazyka je odvislé od jednoho jediného důvodu či jednoho jediného typu důvodu“ (Adams 2011: 10).

2.3.3 Využití literárněvědných textů

Vzhledem k množství fiktivních jazyků je kazuistický přístup literárněvědných publikací na toto téma pochopitelný a ve své práci se jím budu částečně inspirovat; zároveň ale nepovažuji tuto oblast za natolik heterogenní, aby zobecnění nebylo vůbec možné. Myslím si, že i bez jmenování a popsání co největšího množství fiktivních jazyků je možné popsat důvody, proč bývají v uměleckém díle obsaženy, a také způsoby, jak s nimi autoři nakládají. Proto kromě kapitol věnovaným jednotlivým jazykům položím důraz i na obecnou, teoretickou část práce.

To, že fiktivní jazyky bývají v odborné literatuře nejčastěji uváděny společně s konstruovanými jazyky vzniklými za jiným účelem (například s mezinárodními pomocnými jazyky), je nepochybně také důležitá souvislost. Důraz na ni kladený však vede k preferenci lingvisticky propracovanějších fiktivních jazyků, aby je bylo možné srovnávat s ostatními konstruovanými jazyky. Je ale zjevné, že fiktivní jazyk, má-li plnit svou funkci, nemusí být na rozdíl například od zmíněných mezinárodních jazyků reálně použitelný ke komunikaci. Jednak nemusí být zkonstruován a ukázán v úplnosti, jednak může obsahovat prvky (například v oblasti fonetiky), které takové použití znemožňují. Kategorie mezinárodních jazyků jsou tudíž pro fiktivní jazyky příliš úzké a mnohdy špatně použitelné. Při komparaci jazyků se proto budu snažit uvádět spojitost s konstruovanými jazyky mimo rámec uměleckého díla jen v nezbytných případech. Místo toho se zaměřím na porovnání fiktivních jazyků jako takových, a to bez ohledu na stupeň jejich rozpracovanosti.

Zároveň se pokusím o vlastní rozřazení. Adamsovo dělení fiktivních jazyků podle pohnutek jejich tvůrců klade snad až přílišný důraz na samotného autora jazyka. Ten přitom vůbec nemusí být tím, kdo fiktivní jazyk v uměleckém díle použije. Zejména v televizní a herní produkci jsou fiktivní jazyky vytvářeny na zakázku; důležitější než vztah jazyka a jeho autora je tedy funkce, kterou fiktivní jazyk v díle plní, ať už jsou okolnosti jeho vzniku/vytvoření jakékoliv.

K funkčnímu rozdělení konstruovaných jazyků ostatně spějí i Adamsovy úvahy o „kráse“ a „dokonalosti“ jazyka. Některé konlangy mají být v první řadě „krásné“ (krásnější než reálné jazyky nebo pro účely uměleckého díla z nějakého důvodu vhodnější), pro jiné je nejdůležitější funkcí využití pro „dokonalé“ vyjádření skutečnosti a pro komunikaci.

2.4 Literátské texty

Texty napsané autory děl obsahujících fiktivní jazyky zahrnují jak předmluvy či komentáře k jejich vlastním dílům, tak samostatné eseje. Většinou přinášejí osobní pohled; v případě, že je spisovatel zároveň badatelem, propojují tvůrčí vhled do problematiky s úvahami zejména lingvistickými.

Vybrané Tolkienovy eseje *The Monsters and the Critics and Other Essays* vyšly poprvé v roce 1983¹⁶ a shrnují různé starší texty; esej *A Secret Vice* (Tajná neřest) vznikl z přednášky pronesené roku 1931 a doplněné o dvacet let později. Do češtiny byla sbírka esejů přeložena jako *Netvoři, kritikové a jiné eseje*.¹⁷

Jinou významnou autorkou, která ve svých románech ovšem spíše než lingvistickými a etymologickými otázkami zabývala „magickou mocí jmen“ a schopností jazyka ovlivňovat realitu, byla Ursula Le Guin. Její eseje ze sedmdesátých let byly vydány pod názvem *The Language of the Night*.¹⁸

Americký lingvista Marc Okrand, autor startrekovské klingonštiny a dalších fiktivních jazyků, sepsal o klingonštině tři publikace: *The Klingon Dictionary*¹⁹ (1985), *The*

16 TOLKIEN, J. R. R. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. 1. vyd. London: George Allen & Unwin, 1983. ISBN 0048090190.

17 TOLKIEN, J. R. R. *Netvoři, kritikové a jiné eseje*. 1. vyd. Argo, 2006. 272 s. ISBN 9788072037889.

18 LE GUIN, Ursula K. *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Ultramarine Publishing, 1979. 270 s. ISBN 9780399504822.

19 OKRAND, Marc. *Star Trek: The Klingon Dictionary*. Pocket Books, 1985. 172 s. ISBN 9780671543495.

*Klingon Way*²⁰ (1996) a *Klingon for the Galactic Traveler*²¹ (1997). Tyto knihy je ale možné zároveň považovat za uměleckou literaturu – spíše rozvíjejí fiktivní jazyk nad rámec původního díla, než aby ho zkoumaly nebo nad ním uvažovaly.

2.5 Nadšenecké texty

Za nadšenecké texty lze považovat knihy a články, které pojednávají o fiktivních jazycích nikoliv z odborného pohledu, nýbrž amatérsky a populárně. Jednotlivé jazyky většinou nesrovnávají, buďto se zabývají pouze jedním z nich (a přistupují k němu jako k reálnému jazyku, který se učí a nad jehož vlastnostmi uvažují) nebo mají encyklopedickou funkci. Kromě toho, že i ony mohou přinášet cenné poznatky, jsou nicméně nedocenitelným zdrojem informací ohledně recepce fiktivních jazyků fandomem. Nadšenci sice nejsou autory jazyků, v mnoha případech je však rozvíjejí.

V odborných publikacích bývají tyto texty spíše přehlíženy, výjimku tvoří ty, které se hlouběji zabývají Tolkienovými jazyky. Například v soupisu literatury u encyklopedického hesla v *Encyclopedia of Language & Linguistics* (Stockwell 2006: 9-10) je uvedena jediná knížka částečně zařaditelná do této oblasti, a sice *An Introduction to Elvish*²² (1978). I ta ale stojí na rozhraní, neboť někteří z autorů, kteří do ní přispěli, jsou lingvisté.

2.5.1 Stephen D. Rogers

Knihy Stephena D. Rogerse *A Dictionary of Made-up Languages*²³ (2011) je jednou z publikací spíše encyklopedického typu. Obsahuje abecední seznam a popis 125 konstruovaných jazyků, přičemž také nebere ohled na to, za jakým účelem jazyk vznikl. Zvláštní podkapitola je věnována jazykovým hrám.

Text je zajímavý tím, jaké hledisko používá při výběru jazyků, jimiž se zabývá.

20 OKRAND, Marc. *Star Trek: The Klingon Way: A Warrior's Guide*. Pocket Books, 1996. 214 s. ISBN 9780671537555.

21 OKRAND, Marc. *Star Trek: Klingon for the Galactic Traveler*. Pocket Books, 1997. 272 s. ISBN 978-0671009953.

22 ALLAN, Jim, CARSON, Nina. *An Introduction to Elvish: and to other tongues and proper names and writing systems of the third age of the Western Lands of Middle-Earth as set forth in the published writings of Professor John Ronald Reuel Tolkien*. 1. vyd. Bran's Head Books Ltd., 1978. 303 s. ISBN 9780905220109.

23 ROGERS, Stephen D. *A Dictionary of Made-up Languages*. Adams Media, 2011. 304 s. ISBN 1440528179.

Nesnaží se nalézt příklad fiktivního jazyka pro každé období, historické hledisko je potlačeno. Důraz klade zejména na popularitu jednotlivých jazyků, s obzvláštním akcentem na jazyky fiktivní. Z mezinárodních pomocných jazyků tak kniha zmiňuje jen devět jazyků (brithenig, esperanto, glosa, ido, interlingua, loglan, occidental, toki pona a volapük), přitom jen z Tolkienova díla má Rogersův slovník heslo k deseti jazykům. Mnoho popsaných fiktivních řečí pochází také z nedávné komiksové, divadelní, filmové a televizní produkce. Takový výběr ukazuje na blízké propojení s pojetím fiktivního jazyka jako kulturního jevu, který může existovat i mimo dílo, ve kterém vznikl – příkladem necht' jsou internetová fóra nebo lingvistické časopisy věnované konkrétním fiktivním jazykům.

Rogersova publikace se rovněž vyznačuje směřováním hledisek. Některá hesla popisují fiktivní jazyk v rámci fikčního světa, jiná se vztahují ryze ke světu aktuálnímu. U Tolkienovy khuzdulštiny je tak uvedeno, že „Khuzdulštinu vytvořil Aulë pro trpaslíky“ (Rogers 2011: 105), což znamená, že za autora jazyka je označena fiktivní postava. V téže části hesla je u Havlovy úřednické řeči Ptydepe napsáno, že „vymyšlený jazyk vytvořil pro divadelní hru Ivan M. Havel, bratr Václava Havla“ (Rogers 2011: 181), nikoliv to, že byl přiveden na svět byrokraty, jak je tomu v samotném dramatu. Autor se tedy nesnaží jazyky vědecky zkoumat, spíše u každého z nich zdůrazňuje charakterističnost struktury a geneze, aniž je metodicky porovnává s ostatními zmíněnými jazyky. Spojování fikce a reality ostatně poměrně dobře odpovídá nadšeneckému přístupu k fiktivním jazykům – ty jsou fandomem vnímány v obou rovinách, jak jako součást díla, tak jako samostatný fenomén, který je možné přetvářet, učit se a využívat ke komunikaci.

Knihy v úvodu načrtává jistou (byť nedokonalou) klasifikaci důvodů vzniku kontruovaných jazyků. S fiktivními jazyky v pravém slova smyslu se pojí jen dva z nich: „dodat hloubku fiktivní civilizaci“ (Rogers 2011: V) a „rozvinout myšlenky, například tu, jak by vypadala společnost, kdyby její jazyk neobsahoval žádná slova vztahující se k času“ (Rogers 2011: V).

Za pozornost stojí také zmínka o Sapir-Whorfově hypotéze v úvodu knihy. Stephen D. Rogers mimo jiné uvádí: „Mnoho spisovatelů testuje teorie lingvistického relativismu v prostředí, které kontrolují.“ (Rogers 2011: VIII).

2.5.2 Využití nadšeneckých textů

Fenoménem fandomu a nadšeneckého užívání fiktivních jazyků se ve své práci hlouběji zabývat nebudu, může nicméně být užitečným při pokusech o definici fiktivního jazyka, neboť se (vzhledem k množství mluvčích a vývoji jazyka) dá o něm dá hovořit jako o jevu na hranici mezi fiktivními a přirozenými jazyky.

Rogersovo dělení fiktivních jazyků na ty, které dodávají hloubku, a ty, které slouží k rozvinutí myšlenky je podnětné, jistě by si ale zasloužilo hlubší rozpracování – mohlo by pomoci oddělit fiktivní jazyky, které nějak souvisejí s estetickou složkou díla, od fiktivních jazyků, které byly v díle použity s jiným záměrem.

Rogersův postoj k Sapir-Whorfově hypotéze, rozhodně nikoliv ojedinělý, může pak být východiskem k úvahám, jaké názory na antropolgoické otázky bývají v knihách obsahujících fiktivní jazyky (zejména pak v antiutopických textech) prezentovány a jak se toto pojetí má k chápání fiktivního jazyka jako entity využívané pro čistě estetické účely.

3. Obecná část

3.1 Dělení fiktivních jazyků

3.1.1 Estetická funkce jako základní kritérium

Při snahách o klasifikaci konstruovaných či fiktivních jazyků se kromě lingvistických hledisek, která nyní z větší části pominu, setkáváme s kategorizací teleologickou. To je případ například textů Jana Havliše²⁴ a Michaela Adamse²⁵. Havliš se však podrobně zabývá spíše konstruovanými jazyky mimo umělecká díla a fiktivním jazykům přidělil pouze jediný cíl, a sice „poskytnutí zábavy“; tyto jazyky rozděluje podrobněji na autentizační jazyky, umělecké jazyky a hry s jazykem (Havliš 2013: 18).

Vhodnějším termínem by zde snad mohlo být „poskytnutí estetického prožitku“. Tento cíl je společný všem fiktivním jazykům a může se objevovat také u konstruovaných jazyků stojící mimo jiná umělecká díla. Konlang může být (a často bývá) esteticky hodnotným dílem sám o sobě – v těchto případech je však estetický záměr úzce propojen pouze s pravidly jazyka a jeho zkoumání patří spíše oborům jako lingvistika, psychologie nebo kulturní antropologie.

Z hlediska úvah o fiktivních jazycích v literatuře je nutné zabývat se dílčími cíli, které použití jazyka v textu naplňuje v rámci směřování k poskytnutí estetického prožitku. Jan Mukařovský koneckonců ve svých úvahách o podstatě básnického jazyka napsal, že „vůbec žádná vlastnost necharakterizuje básnický jazyk trvale a obecně. Básnický jazyk je trvale charakterizován jenom svou funkcí; funkce však není vlastností, nýbrž *způsobem využití* vlastností daného jevu. Staví se tak básnický jazyk po bok četným jiným jazykům funkčním, z nichž každý znamená přizpůsobení jazykového systému nějakému cíli vyjádření; cílem vyjádření básnického je estetický účín. Estetická funkce však, která takto dominuje v jazyce básnickém (jsouc v jiných funkčních jazycích tolik zjevem průvodním), přivozuje soustředění pozornosti na jazykový znak sám – a je tak pravým opakem skutečného zaměření na cíl, jímž je v jazyce sdělení.“ (Mukařovský 1982: 95)

Zároveň musíme mít na paměti, že estetický prožitek je sice nutným cílem literárního

24 HAVLIŠ, Jan. *Konstrukce kvazi-přirozeného jazyka - základní koncept*. Brno, 2013. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Ústav jazykovědy a baltistiky, Obecná jazykověda.

25 ADAMS, Michael (ed.). *From Elvish to Klingon: Exploring Invented Languages*. Oxford University Press, USA, 2011. 304 s. ISBN 978-0192807090.

díla (a potažmo fiktivního jazyka v něm obsaženého), nemusí však být cílem jediným. René Wellek dospěl ve svých textech k názoru, že rozhoduje vzájemný poměr funkcí: „Bude však asi nejlepší, když budeme považovat za literaturu pouze ta díla, v nichž estetická funkce převládá.“ (Wellek 1996: 33) Z tohoto poznání lze vyvodit zásadní poznatek i pro zkoumání role fiktivních jazyků: téměř vždy se podílejí na estetické rovině díla, ale mohou mít zároveň i jiné cíle/funkce.

Je nutné mít na paměti, že kategorie nejsou vzájemně exkluzivní; to jest, že jeden jazyk (nebo i jedno konkrétní využití jazyka v díle) může spadat do více kategorií současně.

3.1.2 Fiktivní jazyky a jejich vztah k literárnímu dílu

Teleologické hledisko bude při následujících úvahách rozhodující. Nelze se však omezovat pouze na vztah mezi dílem a recipientem. Fiktivní jazyk sehrává stejně důležitou roli také v textu samotném. Čtenář tedy vnímá nejen jazyk samotný (to by se dělo, kdyby se setkal s konstruovaným jazykem samotným, zcela odtrženým od beletristického díla), ale všímá si také vztahů, které jazyk v textu zaujímá.

Jinými slovy, čtenáři může setkání s fiktivním jazykem přinášet například zábavu nebo poučení v podobě jazykového experimentu. Stejný proces může probíhat také mezi fiktivním jazykem a postavou díla. Čtenář se pak stává recipientem tohoto dění, přičemž ve vztahu k fiktivnímu jazyku stojí vždy o stupeň výše než postava. Uvedeným způsobem může spisovatel samozřejmě pracovat s jakýmkoliv jazykem (včetně cizích řečí, dialektů a idiolektů), nejen s jazykem fiktivním. V případě fiktivního jazyka jsou však tyto jevy nejzřetelnější a nejsnáze popisovatelné.

Výše uvedené pravidlo platí pro epická díla. Otázka použití fiktivního jazyka v lyrice je složitější a přesahuje možnosti této práce.

Zdá se tedy, že nejprůpadnější bude rozdělit fiktivní jazyky jednak podle cílů, ke kterým směřují, jednak podle jejich vztahu k dílu, respektive podle toho, zda svůj teleologický záměr naplňují přímo, anebo zda se pouze podílejí na estetickém účinku díla:

1. Fiktivní jazyk je sám uměleckým dílem (stojí mimo beletristické dílo, přestože je recipientovi předkládán v podobě textu nebo soustavy textů; tímto případem se ve své práci nezabývám)

2. Fiktivní jazyk je samostatnou součástí literárního díla (přítomnost jazyka v díle má úkoly, které nezávisí na estetické složce díla a recipient je vnímá mimo ni: jazyk může mít účely filosofické, experimentální, komunikační a duchovní)

3. Fiktivní jazyk přispívá k estetické složce díla (fiktivní jazyk může být součástí formální složky díla; nebo může působit prostřednictvím obsahové složky, a to buďto jako zcela svébytný prvek na úrovni děje či postav, nebo jako index ukazující k něčemu jinému, než je on sám)

3.1.3 Fiktivní jazyk jako samostatné umělecké dílo

Problémem, který vychází ze samotné definice fiktivního jazyka, je otázka, zda může fiktivní jazyk existovat mimo literární dílo. Domnívám se, že mnohé z mimoliterárních konstruovaných jazyků definici fiktivního jazyka naplňují. Lze uvést případy, jež tuto domněnku potvrzují. Například J. R. R. Tolkien začal s vytvářením svých fiktivních jazyků ještě předtím, než dal tvar svým raným textům epického charakteru. Kromě toho jsou některé konlangy jejich tvůrci přisuzovány smyšleným národům, rasám či bytostem, aniž by existoval literární text, který by je uvozoval²⁶. Takový text můžeme považovat za myšlený a zamlčený.

Zvláštním případem na pomezí mezi literárním a neliterárním fiktivním jazykem jsou pak fiktivní jazyky, které své mateřské dílo „přerostly“. K nim patří vlastně všechny fiktivní jazyky, které se prosadily jakožto kulturní fenomén a získaly si své obdivovatele. Tato fanouškovská základna pak fiktivní jazyk dále doplňuje – přidává opomenuté gramatické jevy, rozšiřuje slovní zásobu, tvoří v jazyce vlastní texty apod. Mezi nejpopulárnější jazyky patří v tomto ohledu elfské jazyky J. R. R. Tolkiena (existuje časopisy jako *Vinyar Tengwar* zabývající se lingvistickými otázkami *quenijštiny*²⁷) a klingonština ze seriálu *Star Trek* a navazujících děl (pro mluvčí tohoto jazyka existují certifikované zkoušky, které zajišťuje *The Klingon Language Institute*²⁸).

26 Například poměrně populární jazyk *Verdurian* (verdurstina). Mark Rosenfelder o něm na svých internetových stránkách zveřejňuje informace a kvaziodborné texty od roku 1995. Viz autorovy stránky <http://zompist.com/virtuver.htm> [cit. 2013-12-11].

27 Tištěné časopisy *Vinyar Tengwar* a *Parma Eldalamberon*, jakož i internetový magazín *Tengwestië* vydává organizace *The Elvish Linguistic Fellowship* (součást neziskové organizace *Mythopoeic Society*). Viz stránky společnosti <http://www.elvish.org> [cit. 2013-12-11].

28 „*The Klingon Language Institute* [Klingonský jazykový institut], něco jako Akademie klingonštiny,

3.1.4 Fiktivní jazyk jako samostatná složka díla

Každý fiktivní jazyk (vyjma těch, které jsou pouze nepřímo popisovány) lze teoreticky oddělit od literárního díla. V některých případech je však toto rozdělení zamýšlené – beletrie může fungovat jako médium, pomocí kterého je představen nebo rozvinut jazyk mající sloužit jinému účelu nesouvisejícímu s literárním dílem.

Nejlepším příkladem tohoto postupu je fiktivní jazyk Laádan americké lingvistky a sci-fi spisovatelky Suzette Haden Elgin. V roce 1984 vydala dystopický román *Native Tongue* (Rodná řeč). Ten se stal první částí stejnojmenné trilogie zabývající se skupinou feministických lingvistek, které se rozhodnou ve světě neradostné budoucnosti sestrojít jazyk vhodný pro komunikaci žen. S. H. Elgin přitom doufala, že se buď přímo jazyk, nebo přinejmenším idea jazyka určeného k těmto účelům rozšíří i mezi skutečnými ženami.²⁹

V drtivé většině případů spadá jejich konstruovaný jazyk zároveň do kategorie posilující estetickou složku díla – koherentní zabudování jazyka do díla napomáhá přijetí konlangu i mimo beletristický text, neboť posiluje estetické působení, a tím i šanci na pozitivní čtenářskou recepci. Nikterak přitom nemusí vadit, že jazyk sám je primárně neumělecký. „Filozofie, ideologický obsah ve správném kontextu zřejmě zvyšuje uměleckou hodnotu, protože utvrzuje důležité umělecké hodnoty, totiž komplexnost a koherenci.“ (Wellek 1996: 173)

organizuje *qep'a'a* také řídí certifikační program klingonštiny. Za zdolání zkoušek prvního certifikátu získáte bronzovou jehlici a titul *taghwl'* (začátečník). Projití druhého testu vám propůjčí stříbrnou jehlici a titul *ghojwl'* (středně pokročilý), třetí test zajišťuje zlatou jehlici a titul *po'wl'* (pokročilý).“ (Okrent 2010: 9)

- 29 Mimoliterární impuls k psaní dokládají i vzpomínky samotné autorky: „Na podzim roku 1991 jsem se podílela na několika zdánlivě nesouvisejících aktivitách. Požádali mě, abych napsala odborou recenzi na knihu *Women and Men Speaking* od autorky Cheris Kramarae. (...) Prostřednictvím této knihy jsem se dozvěděla o feministické hypotéze tvrdící, že současné lidské jazyky nejsou schopné vyjádřit ženský pohled na svět. Toto tvrzení mě zaujalo už jen svou paradoxností: pokud je pravdivé, pak jediný prostředek, který mohou ženy využít k diskutování tohoto problému, je právě onen jazyk (či jazyky), o němž se tvrdí, že je pro tento účel nevhodný. (...) Napadla mě zajímavá možnost v rámci Sapir-Whorfovy hypotézy (ve zkratce: vnímání je strukturováno jazykem): kdyby měly ženy jazyk přiměřený k vyjádření svého vnímání světa, možná by reflektoval poněkud jinou realitu než tu, kterou vidí muži. (...) na WisConu jsem jakožto čestný host přednesla proslov týkající se otázky, proč se ženy, které popisují nové skutečnosti ve sci-fi knihách, dosud zabývaly jen matriarchátem a androgynitou. Přitom se dosud nikdy nezabývaly třetí alternativou založenou ne na hypotéze, že ženy jsou lepší než muži (matriarchát), ani že jsou mužům rovné a zaměnitelné s nimi (androgynita), jako spíše na tom, že jsou od mužů naprosto odlišné. Zamyslela jsem se nad možností, že jazyk, který mají ženy k dispozici, tuto třetí skutečnost vylučuje... (...) Rozhodla jsem se je zprostředkovat [tyto myšlenky a jazyk] pomocí napsání sci-fi románu o budoucnosti Ameriky, ve které byl takový jazyk zkonstruován a používán. Tato kniha se jmenovala *Native Tongue* [Rodný jazyk] a vyšla v roce 1984. (...) Pro začátek jsem si dala cíl sestavit slovní zásobu o počtu 1000 slov – pokud budou správně zvolena, vystačí pro obvyklou konverzaci a běžné psaní.“ (Elgin 1988, 3-6)

3.1.5 Fiktivní jazyk jako prostředek estetické funkce

Do této olbřímí kategorie spadá drtivá většina fiktivních jazyků, které se v literárních dílech objevují. V první řadě je u nich třeba rozlišit, prostřednictvím které části díla fiktivní jazyk působí. K tomu rozlišení využiji jazykové teorie Louise Hjelmsleva.

Hjelmslev dává před pojmem znak přednost pojmu znaková funkce – jejími funkcivny jsou výraz a obsah; vzájemně na sebe působí a jsou od sebe neoddělitelné. U plánu obsahu i plánu výrazu lze navíc rozlišit substanci a formu. Rozeznáváme tedy výrazovou substanci, formu výrazu, obsahovou substanci a formu obsahu (Hjelmslev 1972: 53-65). Hjelmslevova teorie byla v rámci sémiotiky dále rozpracována. Daniel Chandler uvádí v knize *Semiotics: The Basics* shrnující tabulku. Za výrazovou substanci označuje „fyzické materiály média (např. fotografie, nahrávky hlasu, slova vytištěná na papíře)“, forma výrazu je „jazyk, formální syntaktická struktura, technika a styl“, do obsahové substance řadí „lidský svět' (Metz), textový svět, námět, žánr“ a forma obsahu je „sémantická struktura' (Baggaley a Duck) a ‚tematická struktura' (včetně narativu) (Metz)“ (Chandler 2007: 56)

3.1.6 Fiktivní jazyk naplňující estetickou funkci ve výrazu

Jazyk působí prostřednictvím výrazové substance, pokud je úmyslně konstruován tak, aby svou zvukovou či grafickou podobu působil „krásně“ (jak to u jazyka Quenya přiznává například J. R. R. Tolkien ve své esejí *Tajná neřest*³⁰ – byť v případě quenijštiny probíhá i jiné působení). U silně lyrických děl (a v extrémním případě těch, jež jsou fiktivním jazykem sepsána celá, a tudíž jsou pro čtenáře nesrozumitelná) lze již tvrdit, že esteticky působí výhradně svou výrazovou substancí.

Je-li k dispozici slovník a gramatika či jiný klíč ke čtení pasáží ve fiktivním jazyce, lze hovořit o působení prostřednictvím formy výrazu. V takovém případě je zdůrazněna struktura jazyka a vůbec fakt, že se o jazyk jedná. Příkladem může být yggurština v Ajvazově *Lucemburské zahradě*. I ta však, podobně jako většina fiktivních jazyků v próze, působí kromě toho i obsahově.

30 „Předložím několik ukázek alespoň jednoho jazyka, který podle názoru, či spíše pocitu svého tvůrce dosáhl dosti vysoké úrovně jak krásou slovního tvaru pojmávaného abstraktně, tak důmyslností vztahů mezi symbolem a významem, a to už pomlčím o jeho složitém gramatickém uspořádání i hypotetickém historickém pozadí (což je, jak tvůrce nakonec zjistí, věc nezbytná jak pro uspokojivou konstrukci podoby slova, tak pro to, aby celek působil dojmem soudržnosti a jednoty).“ (Tolkien 2006: 233)

3.1.7 Fiktivní jazyk naplňující estetickou funkci v obsahu

Otázka estetického působení fiktivního jazyka v obsahu díla bude samozřejmě obsáhlejší, byť ne nutně komplikovanější než otázka působení prostřednictvím formy.

Fiktivní jazyk působí prostřednictvím obsahové substance, je-li neoddělitelnou součástí „textového světa“ a dílo se snaží vyvolat dojem, že pouze popisuje něco existujícího. Takové využití fiktivních jazyků lze ve většině případů označit za autentizační. Jazyk je v díle přítomen proto, aby posiloval dojem „reálnosti“. V extrémním případě by jinak jeho přítomnost nebyla bezpodmínečně nutná. Přestože je jazyk fiktivní, jediným referentem, který označuje, je reálno, sama kategorie reálného. Tento fenomén označuje Roland Barthes jako „efekt reálného“³¹. Toto působení nalezneme mnohdy i v dílech, které se jinak fiktivními jazyky nezabývají a obsahují je (nebo zmínky o nich) pouze proto, že se děj odehrává ve smyšleném světě.

Pokaždé, když se fiktivní jazyk objevuje v prozaickém fiktivním díle, musí působit prostřednictvím formy obsahu, tj. jako součást sémantické a tematické struktury. Je třeba mít na paměti, že obsahová forma díla (sémantická a tematická struktura) není totožná s obsahovou formou fiktivního jazyka – ta se v díle projevit může, ale nemusí. Jako příklady bychom mohli uvést mýty Tolkienova světa nebo fiktivní texty (Borgesovy encyklopedie, Landolfiho básně v pseudoperštině, Ajvazovy yggurské texty).

3.1.8 Fiktivní jazyk jako objekt zájmu a jako index

Způsoby estetizujícího využití fiktivního jazyka ve formě obsahu můžeme rozdělit do dvou skupin.

První skupina je charakterizována jazykem coby objektem zájmu. Důležitá je zde samotná přítomnost fiktivního jazyka a na jeho struktuře obvykle záleží jen málo, přičemž

31 „To vše vysvětluje, že „reálno“ má reputaci vystačit si samo se sebou, že je dost mocné na to, aby vyvrátilo všechny úvahy o „funkci“, že jeho výpověď nepotřebuje být integrována do struktury a že bytí zde věcí je dostačujícím principem promluvy. (...) Podstata této [referenční] iluze je tato: „reálno“, odstraněno z realistické výpovědi jakožto denotační označované, se navrácí jako označované konotační, neboť právě v momentu, kdy jsou tyto detaily pověřeny přímo denotovat reálné, nedělají nic jiného než to, že jej bez slova označují. Flaubertův barometr a Micheletova dvířka říkají nakonec pouze toto: my jsme reálno; to, co označují, je tedy kategorie „reálného“ (a ne jeho nahodilých obsahů). Jinak řečeno: právě nedostatek označovaného ve prospěch jediného referentu se stává samotným označujícím realismu: vzniká *efekt reálného*, základ onoho nepřiznaného pravděpodobna, který formuje estetiku všech běžných děl modernity.“ (BARTHES, Roland. *Efekt reálného*. *Aluze*. 2006, roč. 10, č. 3. S. 78-81.)

však nebylo možné či vhodné použít reálný jazyk. Tyto případy se objevují obvykle v literatuře s uměleckými a intelektuálními ambicemi, někdy také v textech, které stojí na rozhraní mezi beletrií a esejistickou tvorbou (jako například některé povídky Borgesovy). Do této skupiny můžeme ovšem zařadit i případy, kdy recipient sleduje naplňování některé z funkcí konstruovaného jazyka v rámci díla – i v takových případech je objektem zájmu sám jazyk, respektive jeho vztahy a působení. Fiktivní jazyk může v rámci syžetu plnit všechny již jmenované funkce (filosofické, experimentální, komunikační, duchovní a estetické), avšak čtenář, jak již bylo řečeno, je v tomto případě spíše pozorovatelem tohoto procesu než jeho přímým účastníkem.

Druhou skupinu tvoří případy, kdy je fiktivní jazyk využit jako index; text se zabývá jinými entitami a fiktivní jazyk funguje jako prostředek k jejich naznačení. Toto odkazování můžeme rozdělit na zvukové (grafické), jazykové (zápisové) a významové. Typy odkazování podrobněji popíšu v následujících podkapitolách.

3.1.9 Zvukové, jazykové a významové odkazování

Fiktivní jazyk je definován především svým vztahem k reálným jazykům a ke kulturám, jež se s těmito jazyky pojí. Kromě toho, že fiktivní jazyk vychází ze zkušenosti jeho tvůrce, spoléhá také na podobné (či alespoň nějaké) asociace čtenářovy.

Způsoby odkazování můžeme rozdělit na zvukové, jazykové a významové, přestože v některých případech bude rozlišení mezi nimi obtížné. Některé fiktivní jazyky také mohou existovat čistě v psané podobě a recipient je nemůže vyslovit – jsou-li kupříkladu zaznamenány jemu neznámým písmem. I v takovém případě se může uplatnit podobné dělení.

Obdobou zvukového odkazování je pak grafické odkazování, působení na recipienta prostřednictvím tvarů grafému: i když o neznámém písmu nic nevíme, působí oblé znaky jinak než znaky s ostrými hranami.

Obdobou jazykového odkazování je pak odkazování, které již neprobíhá v rámci známých jazyků, nýbrž v rámci známých způsobů zápisu: runy mohou odkazovat na severské kultury a tesání do kamene, hieroglyfy na starověký Egypt a podobně.³²

32 U J. R. R. Tolkiena můžeme sledovat genezi toho nápadu takřka „v přímém přenosu“. Ještě v dětské knize *Hobit* (1937) používá jako runy trpaslíků upravený anglosaský futhork, zatímco v románu *Pán prstenů*, na *Hobita* navazujícím, již přichází s vlastním runovým systémem zvaným Cirth. Některé znaky jsou podobné, ale jejich zvukové významy jsou přeznačeny. V Dodatku E v *Návratu krále* Tolkien také předkládá fiktivní historii tohoto písma. Je založena na reálných dějinách runových abeced, zejména na ovlivnění mladšího

3.1.9.1 Zvukové a grafické odkazování

Zvukové odkazování spočívá ve využívání takových prvků jazyka, které se v jazycích autora či recipienta nepojí s žádným významem v jim známém jazyce; místo toho využívá samotných zvukových a grafických vlastností jazyka.

Vhodným příkladem zvukového odkazování je startrekovská klingonština. Drsné hrdelní hlásky mají vyvolávat dojem jazyka válečníků. Kulturně antropologickou otázkou zůstává, do jaké míry je příjemnost či nepříjemnost určitých hlásek kulturním konstruktem a kdy lze již hovořit o jevu typickém pro lidstvo jako takové.³³

Uvedený příklad pochází z televizního seriálu, přestože klingonština se díky své popularitě začala objevovat i v literárních dílech. Jinak je ale nutno poznamenat, že v literatuře je práce s fonetickým působením fiktivních jazyků obtížnější. I fiktivní jazyky bývají totiž obvykle zapisovány latinkou a škála zvuků je tak omezena na obvyklé souhlásky a samohlásky. Funkčním řešením může být popsání zvukových vlastností jazyka v pásmu

anglosaského futhorku starším germánským futharkem. Podrobněji viz SIMEK, Rudolf. *Mittelerde: Tolkien und die germanische Mythologie*. C. H. Beck, 2005. S. 155.

33 Pokud pomineme zvuky, které jsou přímo fyzicky nepříjemné sluchovému ústrojí, lze tento problém v podstatě redukovat na otázku fonoestetiky a fonosémantiky. Fonoestetika se zabývá převážně eufonií a kakafonií, tedy dojmy, kterými působí vyšší jazykové celky, nikoliv samotné hlásky. Fonosémantiku je nutné vzít v potaz z toho důvodu, že hláska nebo hlásková skupina může znít příjemně tehdy, když se pojí s příjemným významem. K neobyčejně rozsáhlému a těžko řešitelnému problému fonosémantiky uvádí lingvista Jan Pokorný toto shrnutí: „Otázka přirozeného vztahu některých hlásek k významu patří k jedněm z nejstarších lingvistických problémů. Najedeme ho už v Platónově dialogu Kritiás, který spojuje hlásku *r* s vyjádřením tvrdosti a pohybu (jazyk se při ní nejvíce chvěje), hlásku *i* s vyjádřením jemnosti, hlásku *l* s hladkostí, *g* s lepivostí, *n* s vnitřkem, o s okrouhlostí, *f*, *ps*, s a z s vanutím nebo třesem, *a* a *é* s velikostí. I kdy možnost zcela přirozeného vztahu hlásek s významem bez přispění zvyku Platón zavrhl, přesto věřil, že nejkrásnější je taková řeč, kde si je význam a zvuk nejbližší. (...) Mnohé asociace mezi zvukem a významem, tzv. shlukování, jsou patrně jazykově specifické. Často se uvádějí některé souhláskové skupiny angličtiny, které charakterizují specifické okruhy významu, tzv. fonostémy. Například element *gl* se často objevuje ve slovech označujících světelné jevy, lesk, třpyt apod., ve slovech jako *glare*, *gleam*, *glim*, *glint*, *gliten*, *glitter*, *gloaming*, *glow*, *glance*, *glaze*, *glimpse*, *glace*, *glacier*, *glair*, *glass*, *gloss* atd. (...) Zvukomalebný princip se často uplatňuje i tehdy, kdy žádný přirozený zvuk není slyšet a kdy je korelace mezi formou slova a napodobovaného jevu velmi nejasná, například pro vyjádření barev, emocí, významových nuancí aj. Třída slov, která má funkci takového zvukové „ilustrace“ řeči se označuje nejčastěji jako ideofony nebo expresiva. (...) I když je fonetická motivace často nejasná, sami mluvčí v případech ideofonů nevnímají vztah významu a formy jako arbitrární. Ideofony svými asociacemi připomínají imaginární jazyk severní polokoule planety Tlön jihoamerického spisovatele J. L. Borgese. Ideofony představují zhuštěný popis komplexní události, zachycení subjektivního dojmu mluvčího a jejich význam často kolísá mezi různými sémantickými doménami. (...) Sémantický záběr ideofonů poněkud připomíná jev označovaný jako synestézie, při které je vjem z jednoho smyslu spojen s vjemem z jiného. Například určitý zvuk vyvolá představu určité barvy. Místo vjemu se můžeme jednat i o komplexní představu, například osoby. Synestézie ovšem není univerzálním fenoménem, u někoho se nevyskytuje vůbec, u jiného jen přechodně, často se objevuje u schizofreniků, a souvislost se stavbou jazyků může tedy být jen nepřímá. (...) I když je vytváření ideofonů založené na univerzálních tendencích a potřebách, široká a dostatečně specifická kategorie ideofonů je charakteristická pouze pro některé jazyky. Jejich překlad je často velmi obtížný a představují jistě nepřímou podporu jazykového relativismu. Ideofony jsou častější v aglutinujících a izolujících jazycích a podle všeho souvisí s určitou jazykovou kulturou, nikoli však technologickou nebo společenskou úrovní.“ (Pokorný 2010, 72-75)

vypravěče³⁴, v oblasti jazykového projevu ale možná platí, že *showing* je vhodnějším narativním modelem než *telling*.³⁵

Neobvyklé hlásky nejsou podmínkou. Zvláštních účinků lze docílit také kombinací známých prvků. E. S. C. Weiner a Jeremy Marshall ve své esejí o Tolkienových jazycích připomínají, že „Tolkien měl estetický záměr a zjevně dával přednost známým fonémům před fonémy cizími (neobvyklými)“ (Adams 2011: 81). Tatáž studie se zabývá Tolkienovou snahou o libozvučnost (elfské jazyky Quenya a Sindarin³⁶), případně nelibozvučnost (antagonistická Černá řeč³⁷).

Ještě extrémnějším případem je slavný verš H. P. Lovecrafta: *Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn*.³⁸ Shluk zdánlivě nesourodých hlásek, které mají

34 Jako příklad uvedme Frederika Pohla a jeho sérii sci-fi románů Heechee. V ní je jazyk mimozemšťanů pouze popisován, případně je nahrazován angličtinou (pokud mu postava rozumí). „Heechee! Polomýtičti, matoucí, téměř svatí Heechee! Žádná lidská bytost žádného nikdy neviděla, dokonce ani na obrázku. A teď tady byla Gelle-Klára Moynlinová a kolem ní jich bylo pět - vrčících, syčících, pípajících a podivně páchnoucích. (...) Všichni rozrušeně pobzukovali a cvrlikali, čtyři větší obklopili toho páteho menšího, toho, co měl – ne, vlastně měla – modré a žluté znaky na pažích.“ (Pohl 1994: 264-265)

35 Orson Scott Card, jeden z významných autorů fantastiky, uvádí ve svém textu reflektujícím psaní, že „reálnosti postavy lze dosáhnout lépe scénou než popisem“. (Card 2011: 142) Je možné s tímto názorem nesouhlasit, dobře však ukazuje převládající přístupy mezi současnými autory fantastické literatury.

36 V dopise Naomi Mitchinson Tolkien píše: „V této knize [Pán prstenů] se objevují dva elfské jazyky. Do jisté míry jsou existujícími jazyky, jelikož jsem je svým způsobem dokončil, a to včetně jejich historie a otázky jejich příbuznosti. Zamýšlel jsem, aby byly (a) svým stylem a strukturou (nikoliv v detailech) zcela jasně evropské, (b) obzvláště příjemné. První z těchto dvou představ není těžké naplnit, ve druhém případě je již obtížnější, a to vinou osobních preferencí každého jedince. Zejména v otázce fonetické struktury jazyků se od sebe tyto preference silně liší, přestože tyto mohou být ovlivněny vnucenými jazyky (včetně takzvaných „rodných“ jazyků). Proto jsem se rozhodl, že jazyky budou příjemné pro mne. Archaický jazyk mudrosloví [Quenya] má být cosi jako „elfská latina“. Tato podobnost očividně vzrostla transkripcí tohoto jazyka do abecedy připomínající tu latinskou (s tou výjimkou, že písmeno *y* se zde používá výhradně jako samohláska, podobně jako v anglickém slově *yes*). Vlastně je možné říci, že Quenya byla vystavěna na latinském základě za pomoci dvou dalších (hlavních) ingrediencí, které mi činí „fonoestetické“ potěšení: finštiny a řečtiny. Je nicméně méně souhlásková než kterýkoliv z těchto tří jazyků.“ (Tolkien, Carpenter 2006: 175-176) Jak vidíme, i v tomto případě vycházejí dojmy, kterými fiktivní jazyky působí, z odkazů na jazyky reálné, jen se tak děje skrytěji a možnosti čtenářské recepce jsou širší.

37 „Opak 'obzvláště příjemného' znění elfských jazyků vidíme v oněch několika fragmentech Černé řeči Mordoru (např. *aš nazg thrakatulúk agh burzum-iši krimpatul* z nápisu na Prstenu) a skřetího jazyka, jenž z Černé řeči vychází (např. *Uglúk u bagronk ša pušdug Saruman-glob búbhoš skai*). Je možné odvodit, které hlásky považoval Tolkien za ohyzdné – hrdelní a palatální souhlásky, včetně neanglické zadní frikativy *gh* (například ve slově *ghâš*) – a za pozornost stojí také absence 'čisté' samohlásky *e*. Je možné, že nepřítomnost *e* v těchto 'zlých' jazycích má svůj význam, jelikož tuto samohlásku obsahují dvě ústřední slova mytologie: *Eä*, posvátné slovo stvoření, které se stalo názvem všeho stvořeného (Silmarillion 20) a bájně zolání *ele!* (hle!), které vykřikli elfové, když se poprvé probudili a spatřili hvězdy (Silmarillion 358).“ (Adams 2011: 83)

38 Na větu narazíme v hororové povídce Volání Cthulhu napsané v roce 1926. „Sám si zaznamenal ústní rituál od vyznavačů kultu, které jeho muži zatklí v bažinách, a nyní na profesora naléhal, aby si pokud možno vybavil zvuky, jež mezi těmi ďábly oddanými Eskymáky zachytil. Poté provedli vyčerpávající srovnávací analýzu detailů a vzápětí na okamžik upadli do užaslého ticha, když se oba shodli na tom, že ty dva kulty pekla ze světů od sebe nezměřitelně vzdálených užívají naprosto stejně znějící větu. Jak eskymáctí čarodějové, tak i kněží z louisianských močálů zpívali svým modlám přibližně toto – přičemž mezery mezi slovy jsou odhadovány podle přestávek typických pro frázování při hlasitém předřikávání: *Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn*. Legrasse byl proti profesoru Webbovi o krok napřed, neboť někteří ze zadržených míšenců mu opakovali, co jim starší vyznavači prozradili o významu oněch slov. Zpěv

napodobovat řeč nelidských tvorů a sugerovat cizotu a šílenství, se stal vzorem pro fiktivní jazyky v dílech masové fantasy a sci-fi literatury.

Jestliže je jazyk přímo ukázán, nikoliv jen popsán, a zároveň odkazuje na jiný jev svými zvukovými či grafickými kvalitami, pak často také napomáhá estetice díla v ohledu formy. Tyto dvě kategorie se tedy obvykle (ale ne pokaždé) vyskytují společně. Tak je tomu například u Tolkienových jazyků. Za opačný případ bychom mohli považovat klingonštinu, byť je možné argumentovat, že k estetice díla napomáhá nejen idea „válečnické rasy“ jakožto součásti zápletky, ale také samotné „drsné“ zvuky tvořící jejich jazyk.

Je třeba mít na paměti, že ačkoliv v tomto případě fiktivní jazyk na žádný přirozený jazyk přímo neodkazuje, nelze opomíjet vztah fiktivního jazyka k jazyku, v němž je dílo napsáno (a čteno). Při překladu do jiného jazykového prostředí bývají v některých případech (zejména v lyrice) překládána i smyšlená slova, aby jejich vyznění na novém pozadí bylo stejné či alespoň podobné jako na pozadí starém. Příkladem mohou být překlady některých Morgensternových básní³⁹ nebo Chlebnikovovy zaumné poezie⁴⁰. V epické próze se fiktivní jazyky překládají méně často – příčinou je snad menší důraz na formální stránku v tomto typu textů, případně fakt, že fonémy neobvyklé v jednom indoevropském jazyce (má-li fiktivní jazyk působit cize), jsou neobvyklými fonémy ve většině indoevropských jazyků. Jiným důvodem může být fakt, že jazykem pozadí je ve většině překládaných děl angličtina a ta je, coby současná lingua franca, valné části recipientů alespoň částečně srozumitelná.

tedy podle jejich údajů vyjadřoval asi toto: *Ve svém domě v R'lyehu mrtvý Cthulhu vyčkává v snách.*“ (Lovecraft 2011: 33) V povídce se vyskytují i pasáže, které objasňují, jakým způsobem má taková věta vzbuzovat nadpřirozený děs. Výše zmíněná mantra se během temného rituálu střídá s neartikulovanými výkřiky: „Jedině poezie či šílenství by svedly věrně vyjádřit zvuky, jež Legrassovi muži slyšeli, když se plížili černými bahnisky za rudou září a vzdáleně hřmícími tamtamy. Jsou jisté druhy zvuků, jejichž původcem může být jedině člověk, a jiné, jež dokáží vyloudit pouze zvířata; je strašlivé zaslechnout takový, jež je možné přiřadit jednomu i druhému zdroji.“ (Lovecraft 2011: 35-36) Autor tak nejprve nabídne těžko vyslovitelnou frázi na samé hranici jazyka, a tím čtenáři umožní představit si zvuky nalézající se za hranicí. Lovecraft tento postup úspěšně používá u všeho, co nelze v textu ukázat; a mísení lidského a zvířecího je běžným nástrojem vzbuzování děsu a pocitu cizoty už od řeckých eposů (vzpomeňme na harpyje, sirény, gorgony a podobné hybridní tvory).

39 První strofa zvuková básně Veliké Lalulá (Das große Lalula) začíná slovy „Kroklokwaſzi? Semememi! / Seiokronto – prafrípló: / Bífzi, bafzi; hulalemi: / Lálu lálu lálu lálu la!“ Josef Hiršal ji do češtiny přebásnil takto: „Kraſlakſvakve? Koranere! / Kſonsirýři – guelira: / Brifsi, brafsi; gutužere: / gaſti, daſti kra... / Lálu lálu lálu lálu la!“ (Morgenstern 1958: 43)

40 Jiří Taufer v předmluvě k výboru z Chlebnikovových básní píše: „Složitý systém ‚rozšířené slovní základny‘ je příliš vázán na ruský jazyk. Bylo by teoreticky možné pokusit se o jistou aplikaci chlebnikovského slovo tvořičství i na češtinu a vytvořit pro potřebu překladu analogický systém v češtině, ale principy českého tvarosloví – přes velmi ošidnou příbuznost slovních kmenů – jsou přece jen podstatně odlišné od ruštiny.“ (Chlebnikov 1975: 35)

3.1.9.2 Jazykové a zápisové odkazování

Jazykové odkazování je postaveno na podobnosti fiktivního jazyka s reálným, skutečně existujícím jazykem nebo skupinou jazyků. Tato inspirace musí být zjevná; pokud spočívá pouze v převzetí několika prvků gramatiky nebo slovní zásoby, patří spíše mezi lingvistické otázky konstrukce fiktivního jazyka.

Pokud tedy Hergého syldavština připomíná (a má připomínat) němčinu a holandštinu, lze očekávat, že francouzsky hovořícímu čtenáři bude asociovat území na východě. Použití fiktivního jazyka dává tvůrci zároveň dostatečnou svobodu v otázce chronotopu: zasazení děje je velmi neurčité, ale zároveň nepopíratelně konkrétní, podobně jako když romantikové a realisté umísťovali své romány do města či provincie označené pouze prvním písmenem.

3.1.9.3 Významové odkazování

O významovém odkazování lze mluvit tehdy, když se ve fiktivním jazyce objeví slova, která jsou zvukově nebo graficky natolik podobná slovům z přirozeného jazyka, že na význam těchto slov odkazují. Není přitom rozhodující, zda se význam slov ve fiktivním jazyce s významem slov v přirozeném jazyce shoduje.

S významovým odkazováním se setkáváme v případě, že je fiktivní jazyk vytvořen úpravou existujícího přirozeného jazyka nebo spojením dvou či více přirozených jazyků. Příkladem prvního jevu je měsíční čeština Svatopluka Čecha v próze *Cesta pana Broučka do Měsíce*. Řeč obyvatel Měsíce je pro českého čtenáře srozumitelná; přestože se v ní objevují neologismy a je i jinak pozměněná, vytváří dojem, že na Měsíci se mluví česky. Příkladem pro druhý jev se může stát Burgessův jazyk nadsat. V románu *Mechanický pomeranč* mluví hrdinové jazykem, v jehož slovní zásobě se nachází mnoho výrazů původem z ruštiny (v českém překladu z angličtiny). Některá slova jsou tak srozumitelná, s jinými musí pomoci slovník na konci knihy, v každém případě ale slova fiktivního jazyka odkazují ke slovům jazyků přirozených.

Tento jev může vznikat i chybnou interpretací. Vzhledem k omezenému množství fonémů je nutné, aby některá slova či jména byla podobná výrazům jiného jazyka. To se děje jak mezi dvěma přirozenými jazyky, tak, samosebou, mezi jazykem fiktivním a jazykem přirozeným. Část čtenářů Tolkienova Pána prstenů si vykládá jméno antagonisty Saurona jako

odkaz na řecký a latinský význam kořene "saur" a spojují si tak postavu se skrytostí či plazivostí. Takové čtení je přitom v rozporu s autorským úmyslem a sám Tolkien k tomu napsal: „Neexistuje žádná lingvistická spojitost, a tudíž žádná důležitá spojitost, mezi jménem Sauron [antagonista románu *Pán prstenů*], současnou podobou někdejšího **Θaurond-*, odvozeného z adjektiva **Θaurā* (z kořene √ THAW), ‚odporný‘, a řeckým *σαύρα*, ‚ještěř‘.“ (Tolkien, Carpenter 2006: 380)

Významové odkazování se může také objevit u humoristických fiktivních jazyků - komično spočívá v nesouladu mezi udávaným významem fiktivního slova (či slovního spojení) a významem v přirozeném jazyce recipientově, na nějž slovo (či slovní spojení) upomíná. Jan Lukeš takto využívá češtinu, angličtinu nebo maďarštinu. V iškovštině tak nalezneme slova jako „nevrdules“ (Lukeš 2000: 111) nebo „mám-watu-fuších“, což znamená „mé vlastní já“ (Lukeš 2000: 128).

3.2 Fiktivní jazyky v popkultuře

3.2.1 Fiktivní jazyky v umělecké a populární literatuře

Fiktivní jazyky v literatuře zaznamenaly ve druhé polovině dvacátého století dramatický nárůst. Přestaly být výlučně záležitostmi uměleckých a experimentálních textů a zahájily křížovou výpravu napříč popkulturou.

V nadšenecké popularizační publikaci *A Dictionary of Made-up Languages* tvoří jazyky z popkulturních děl druhé poloviny dvacátého století většinu položek. Jako příklad uveďme jazyk Anglic ze šestnáctidílné ságy Poula Andersona *Technické historie* (Rogers 2011: 16) nebo pravičtinu v dílech Ursuly Le Guin (Rogers 2011: 177).

Fiktivní jazyky se začaly častěji objevovat také ve filmových a seriálových adaptacích literárních děl (filmová trilogie *Pán prstenů*, seriál *Hra o trůny*), jakož i v původních filmech a seriálech (*Star Trek*, *Star Wars*, *Hvězdná brána*).

3.2.2 Fiktivní jazyk jako žánrový znak

Přítomnost fiktivního jazyka se v žánrech fantastické literatury dokonce stala tak častým jevem, že je možné uvažovat, zda není jedním ze žánrových znaků⁴¹; dokonce i autoři, kteří nemají v úmyslu se jazykovými otázkami zabývat, cítí často potřebu je zmínit a nějakým způsobem se s nimi vyrovnat.⁴²

Tato skutečnost obzvláště vyvstává v případě, když s moderní popkulturní literaturou srovnáme starší díla dobrodružného charakteru. V Cervantesově románu *Persiles*,

41 Je s podivem, že se různá žánrová vymezení fantastiky této úvaze spíše vyhýbají. Například nejsouhrnnější česká genologická publikace, *Encyklopedie literárních žánrů*, uvádí u *fantasy*, že „se soustřeďuje na magii a mystiku“ a „klíčovou roli v nich hraje náboženství“ (Mocná 2004: 188), aniž by přiznávala, že tyto prvky bývají obvykle determinovány jazykem. U *sci-fi* se v téže publikaci píše, že „fikční svět určuje radikální neobvyklost umocněná samozřejmostí; je pocíťován jako sice neexistující, avšak logicky konzistentní, racionálně vysvětlitelný na základě platných (či alespoň dosavadním poznáním kontrolovaných) přírodních zákonů a za jistých podmínek i uskutečnitelný“ (Mocná 2004: 621). Logická konsistence neobvyklého světa přitom opět ve většině případů fiktivní jazyk předpokládá.

42 Za pozornost jistě stojí otázka, proč autoři děl obsahujících smyšlené světy cítí potřebu kromě fiktivní geografie a fiktivních dějin tvořit také fiktivní jazyk, náboženství a například fiktivní hvězdné nebe, zatímco jevy (lidská fyziognomie, zvířata a rostlinstvo, fyzikální zákony) zůstávají obvykle stejné jako v reálném světě. Snad je příčinou ochota recipientů populární kultury přijímat kulturní konstrukty odlišné od těch, které znají, zatímco v případě přírodních jevů je tato ochota menší a omezuje se jen na složitější systémy (hvězdné nebe může vypadat různě, ale samotná existence a podoba hvězd zůstává stejná jako v reálném světě). Forma obsahu se variuje nejobtížněji a nejméně často – viz např. kapitola 4.1 této práce.

inspirovaném řeckými romány, putují hrdinové Středomořím, ale všude se bez potíží domluví – jazyk není důležitý, protože souvisí spíše s postavami nežli s dějem. Otázka srozumitelnosti cizí řeči a cizích pojmů je přitom něčím, čím se zabýval již Platón – v dialogu *Kritias* považoval za nutné zmínit, že barbaři mají hellénská jména, protože byla přeložena⁴³.

3.2.3 Fiktivní jazyk a otázka všednosti

Angloamerická literární věda rozeznává pojmy *romance a novel* (do češtiny se obvykle překládá obojí jako román)⁴⁴. Typická *romance* se na „romantickou“ zápletku soustředí do té míry, že by modelového čtenáře působily jazykové otázky nadbytečně a rušivě. Fiktivní jazyk se v ní tedy může objevit pouze v tom případě, že by hrál významnou roli v ději. Takové případy jsou nicméně výjimečné. *Novel*, tedy román v moderním slova smyslu, se více zabývá otázkami všednosti, mezi něž patří i jazyková různorodost.

Autoři současných popkulturních děl dobrodružných žánrů se sice přiklánějí k typu *romance*, zároveň je vliv románů typu *novel* natolik silný, že i díla fantasy a sci-fi bez uměleckých ambicí musejí řešit některé otázky „všednosti“ a „realističnosti“; nemluvě o takových dílech fantastiky, která umělecké ambice mají. Důraz na jazykovou různorodost smyšleného světa (a jeho jazykovou odlišnost od světa čtenáře) je samozřejmě pouze jednou ze složek, které konstituují „uvěřitelnost“, a to navíc složkou nikoliv nejdůležitější. Avšak vzhledem k vlivu, jaký mělo a dosud má Tolkienovo dílo na současnou fantastiku, stojí jazyky

43 „Nežli začneme svůj výklad, je třeba ještě něco málo objasnit, abyste se snad nedivili, slyšíce hellénská jména barbarských mužů; zvíte totiž příčinu toho. Solón, zamýšleje užiti té pověsti pro svou báseň, se vyptával po významu těch jmen a našel, že oni Egyptané, kteří je prvně zapsali, je převedli do své řeči; tu zase sám probíraje smysl každého jména, převáděl je do našeho jazyka a tak si je zapisoval. Tyto zápisy byly u mého děda a ještě nyní jsou u mne; hned jako chlapec jsem je důkladně prozkoumal. Nechť vám není divné, budete-li tedy slyšet taková jména jako jsou u nás, neboť jste slyšeli příčinu té věci.“ (Platón 1996: 106)

44 Rozdíl mezi *romance a novel* v anglické literární vědě shrnul kromě jiných i René Wellek. „Dva hlavní způsoby narativní prózy byly anglicky nazývány „romance“ a „novel“ [román]. V roce 1785 je rozlišila Clara Reevo: *Román je obrazem skutečného života, způsobů a doby, v níž byl napsán. Romance v ušlechtilém a vznešeném jazyce popisuje to, co se nikdy nepříhodovalo nebo se asi nepříhodojí*. Román je realistický; romance je poetická či epická: měli bychom ji dnes nazývat „mytickou“. Ann Radcliffová, sir Walter Scott a Hawthorne jsou autory „romancí“. Fanny Burneyová, Jane Austenová, Anthony Trollope a George Gissing jsou romanopisci. Tyto dva opačné typy naznačují dvojí důvod vyprávěné prózy: román vychází z linie nefiktivních vyprávěných forem – dopisu, deníku, paměti či životopisu, kroniky či historie; vyvíjí se takřkajíc z dokumentů; stylisticky zdůrazňuje charakteristickou podrobnost, „mimezi“ v úzkém slova smyslu. Romance je na druhé straně pokračováním epiky a středověkých romancí a může ignorovat věrohodnost v podrobnostech (např. reprodukci individualizované řeči v dialogu), obrací se k vyšší skutečnosti, hlubší psychologii. „Nazývá-li spisovatel své dílo romancí,“ píše Hawthorne, „nemusíme upozorňovat na to, že si chce vytvořit jistý prostor, jak co do způsobu, jakým píše, tak co se týče materiálu...“ Je-li taková romance situována do minulosti, není tomu tak proto, aby tato minulost byla zobrazena podrobně a přesně, nýbrž aby byla vytvořena, jak Hawthorne říká jinde, „jakási poetická... enkláva... kde by se... nekladl důraz na fakta.“ (Wellek 1996: 307)

v centru pozornosti.

Čtenářské očekávání (včetně toho, že otázka jazyka nezůstane opominuta) je u popkulturních děl fantasy a sci-fi literatury neúprosné; a vzhledem k popkulturnímu zaměření na bezproblémovou recepci textu lze očekávat spíše naplňování než prolamování jaussovského *horizontu očekávání*.

3.2.4 Fiktivní překlad z fiktivního jazyka

Často se objevuje snaha jít cestou nejmenší možné námahy, a tak se můžeme setkat s texty, které sice zmiňují existenci fiktivního jazyka či jazyků, ale pro dílo a jeho fungování to nemá žádný význam. To platí zejména tehdy, kdy je z jazyka fiktivní kultury v textu uvedeno jen málo slov (obvykle vlastních jmen) nebo vůbec žádná.

Na čtenáři pak zůstává, jak si tuto situaci vyloží. Je samozřejmě možné otázku, proč je text srozumitelný, zcela pominout. Jestliže se ale stane předmětem recipientových úvah, pak je nejlogičtější východiskem považovat jej za překlad z cizího jazyka. To se samozřejmě může a nemusí vztahovat k pásmu vypravěče, je to nicméně neoddiskutovatelným předpokladem v pásmu přímé řeči postav. Bez opory v ději nelze předpokládat, že smyšlená kultura bude využívat ke komunikaci současnou angličtinu, češtinu nebo jiný jazyk, v němž bylo dílo napsáno.

Tento nevyslovený předpoklad „překlada do jazyka srozumitelného čtenáři“ je samozřejmě možné vyslovit a učinit z něj součást textu. Fikce „nalezeného rukopisu“ je koneckonců v postmoderní literatuře (ale i mnohem dříve) oblíbeným autorským postupem.⁴⁵ Pojetí autorského vypravěče jako překladatele je pak nutným dalším krokem: Ecův román *Jméno růže* je ze své naprosté většiny právě takovým fiktivním překladem ze středověké latiny. Fiktivní překlady ze smyšlených jazyků jsou z vypravěčského hlediska na stejné úrovni – jediný rozdíl spočívá v odlišném čtenářském očekávání. Nalezený rukopis je pochopitelně pouze jednou z možností, jak fiktivní překlad odůvodnit. Důležitý je pouze článek v podobě autorského vypravěče; není příliš podstatné, jakým způsobem se k němu text dostal a jak silně jej upravil. V úvahu připadá orální předání, magie a další fantastické možnosti. Český

⁴⁵ „Druhý charakteristický způsob tohoto typu rámcování představuje tzv. vydavatelská fikce či tzv. nalezený rukopis (dekameronský typ, jak jsme viděli, se s ním někdy kombinuje – v Donu Quijotovi, Rukopise nalezeném v Zaragoze). Znala jej už antika (Historie o válce trojské, 4. stol n. l.), uplatňoval se u děl utopických (Swiftovy Gulliverovy cesty) a neobyčejně se rozšířil od romantismu.“ (Hodrová 2001: 435)

kosmofrenik Jan Lukeš ve svém díle *Z knihovny išovské kultury – Ö ghanduchár öd Ishivi kurvisahalib* například uvádí poněkud neujasněně, že mu informace předala mimozemšťanka⁴⁶, přičemž na jiných místech textu tvrdí, že jeho znalost fiktivních kultur je založena na vzpomínce na minulý život⁴⁷.

Výše uvedený postup fiktivního překladu nalezneme dokonce v románu *Pán prstenů* – kdykoliv Tolkien přijme funkci autorského vypravěče, stylizuje se do překladatele vybraných textů fiktivního hobitího díla Červená kniha Západní marky. Vzájemné vztahy jazyků se pokouší převést do angličtiny: elfské jazyky sice ponechává tak, jak jsou, ale například rohirština (jazyk lidí ze země Rohan) je prezentována pomocí mercijské staré angličtiny⁴⁸; o pět set let dříve se v témže národě setkáváme se jmény gótského původu.⁴⁹ Všechny tyto postupy pomáhají vytvářet dojem „historičnosti“, „reálnosti“ a „starobylosti“ (Solopova 2009: 22). Při překladu Pána prstenů do jiného jazyka než je angličtina se samozřejmě nemalá část tohoto působení na čtenáře ztrácí.⁵⁰

46 „Se svou dcerou Dahorjáne vydal se raketovým letadlem na cestu k Zeměkouli, o níž věřil po celý život, že je obývána lidmi podobnými Išovcům. Letadlo sice ztroskotalo v lese nedaleko Solipisk u Prahy, prof. Millhar se zabil, avšak jeho dcera přežila katastrofu, a stavši se autorovou chotí, obeznámila ho s jazykem Iši i jeho kulturou.“ (Lukeš 2000: 15)

47 „Ve druhé verzi jde o metempsychický výklad, podle něhož se rozpomněl na minulý život na Thetidě se všemi detaily včetně jazyků.“ (Lukeš 2000: 208)

48 Hillary Wyne píše: „Jazyk Rohanu („rohrština“) má podobu staré angličtiny; například „Marka“ [v originále „Mark“] je příbuzná se staroanglickým „maerc“, což znamená „hranice“, „mez“ nebo „kraj“. Jméno prvního krále Rohanu, Eorla Mladého, znamená ve staré angličtině jednoduše „hrabě“ [v originále „earl“]. Přesněji řečeno, Rohiroé hovořili starou mercijštinou, tedy právě tím dialektem staré angličtiny, kterým mluvili Tolkienovi předkové v hrabství West Midlands. Tolkien nicméně v Dodatku F [k Pánovi prstenů] a jinde vyvíjí značnou snahu, aby své Jezdce oddělil od reálných Anglosasů. Tvrdí, že Rohirové byli Anglosasům podobní pouze tím, že byli „jednodušším a primitivnějším lidem, který žil ve styku s vyšší a starobylejší kulturou a obýval území, jež bylo součástí doménou této kultury.“ (Drout, 2007: 576)

49 V poznámkách k textu Cířion a Eorl a přátelství Gondoru a Rohanu uvádí Christopher Tolkien: „Je zajímavým faktem, o němž se, pokud vím, otec v žádném ze svých spisů nezmiňuje, že jména raných králů a knížat Seveřanů a Eóthedu jsou formou gótská, ne staroanglická (anglosaská) jako v případě Léoda, Eorla a pozdějších Rohirů. *Vidugavia* je pravopisem polatinštěné a představuje gótské *Widugauja* („obyvatel lesa“), dochované gótské jméno a podobně *Vidumavi* gótské *Widumawi* („lesní dívka“). *Marhwini* a *Marhari* obsahují gótské slovo *marh* „kůň“, odpovídající staroanglickému *mearh*, pl. *mearas*, slovu použitému v Pánu prstenů pro rohanské koně [česky Komoňstvo]; *wini* „přítel“ odpovídá staroanglickému *winē*, jež se vyskytuje ve jménech několika králů Marky. Protože, jak se vysvětluje v Dodatku F (II), rohanský jazyk byl učiněn „podobným staré angličtině“, jména předků Rohirů jsou vytvořena v podobě nejstaršího psaného germánského jazyka.“ (Tolkien 1994: 335)

50 Sám Tolkien si tuto potíž uvědomoval a pro překladatele sepsal poznámky ke jménům v Pánovi prstenů. „Angličtina v textu odpovídá obecné řeči (západštině) v takové podobě, jak se jí v dané době hovořilo. Jména, která jsou předkládána v moderní angličtině, tedy reprezentují jména v obecné řeči. Ta jsou často, ale nikoliv vždy, překladem starších jmen v jiných jazycích, zejména sindarštině (jazyku šedých elfů). Cílový jazyk překladu tak nahradí angličtinu v její roli ekvivalentu obecné řeči; anglická jména by tedy měla být překládána podle svého významu (tak doslovně, jak jen to bude možné). (...) V některých případech sám autor (v roli překladatele již dříve vymyšlených elfských jmen, která se vyskytují v této knize či jinde) vynaložil úsilí, aby vytvořil název v obecné řeči, a to takový, který bude jak překladem, jakož i pro anglické uši libozvučným jménem v důvěrně známém anglickém stylu, bez ohledu na to, že se takové jméno v Anglii nevyskytuje. Vhodným příkladem je Rivendell (v češtině Roklinka), jakožto překlad sindarského Imladris, tedy „hluboké údolí v rokli“ [anglický název vlastně naplňuje definici kalku, český název nikoliv]. Je záhodno taková jména překládat. Kdyby totiž byla ponechána tak, jak jsou, poškodilo by to pečlivě budovaný

3.2.5 Univerzální překladač

Dalším oblíbeným způsobem, jak s očekáváním čtenáři neznámých jazyků ve fantastické literatuře naložit, je přítomnost „univerzálního překladače“. V humoristickém sci-fi románu *Stopařův průvodce Galaxií* se objevuje „babylónská rybka“, živočich žijící v ušním ústrojí.⁵¹ Tato ryba se stravuje nesrozumitelnými jazyky a její exkrementy představují naopak jazyk pro hostitele srozumitelný. V kyberpunkovém románu *Neuromancer* umožňuje komunikaci ve vybraném jazyce čip, který je napojen na mozek jedince.⁵² Univerzální překládací (či tlumočící) stroje se objevují i v populárních sci-fi seriálech *Star Trek* a *Doctor Who*. Ve fantasy literatuře se lze setkat s podobnými prvky, pouze jinak zdůvodněnými (magie, nadpřirozená schopnost).

Představa doslovného dorozumění dvou kulturně, společensky, fyziologicky a jinak zcela odlišných tvorů nutně vede k přijetí objektivistického vidění světa a názoru, že jeden jazyk může vyjádřit naprosto a bezvýhradně totéž, co jazyk jiný. Takové myšlenky jsou samozřejmě legitimní a tvoří jistý protipól k druhému extrému, tj. textům, které si za své východisko určily teorie lingvistického relativismu.

systém názvů a do textu by bez vysvětlení vstoupil prvek, který by ve smyšlené lingvistické historii dané doby neměl místo. Překladatel však samozřejmě může přijít ve svém jazyce s jiným názvem, který bude vhodný vzhledem ke smyslu a zeměpisnému umístění. Ne všechna jména v obecné řeči jsou přesné překlady názvů v jiných jazycích. V některých případech se může objevit ještě jiná potíž. Zejména v Kraji narazíme na jména (osob a míst), jež mají sice svůj význam a anglickou podobu (přijmeme-li teorii autora překládajícího názvy z obecné řeči), ale obsahují prvky, jež jsou v současném jazyce již zastaralé či dialektické, popřípadě takové, které představují neužívanou nebo nejasnou formu (viz Dodatek F). Z pohledu autora je žádoucí, aby překladatelé znali jména osob a míst používaná v cílovém jazyce. Zároveň by měli vědět o slovech, která se v těchto názvech vyskytují a která jsou svou podobou zastaralá nebo používaná již jen lokálně. Následující poznámky předkládám proto, aby překladateli pomohly rozlišit 'složeniny' z prvků vyskytujících se v současné angličtině (jako Riven-dell, Snow-mane) od skutečných názvů, které se v Anglii používají bez ohledu na příběh Pána prstenů, a které tudíž může nahradit jejich ekvivalenty v cílovém jazyce, s přihlédnutím k jejich významu a je-li to vhodné, také s přihlédnutím k tomu, že jejich podoba je archaická nebo obměněná. Někdy odkazují k starým, zastaralým nebo dialektickým slovům ze skandinávských a germánských jazyků. Tato slova by snad mohlo být možné použít jako odpovídající protějšky pro prvky podobného významu, které se objevují v anglických slovech v textu. Doufám, že tyto odkazy se ukážou být nápomocnými, přičemž nenaznačuji, že jsem v otázkách těchto jazyků jakkoliv způsobilý, s výjimkou jejich rané historie. (TOLKIEN, J. R. R.: *Nomenclature of The Lord of the Rings*. In: LOBDELL, Jared. *A Tolkien Compass*. Open Court Publishing, 1975. S. 155-157.)

51 „Babylónská rybka“, odříkával tiše Stopařův průvodce po Galaxii, „je malá, žlutá, trochu se podobá pijavici. Je to snad nejpodivnější tvor ve vesmíru. Živí se myšlenkovou energií, přijímanou nikoli od svého nositele, nýbrž z okolí. Má schopnost absorbovat a zpracovávat na živiny veškeré podvědomé frekvence této myšlenkové energie. Do mysli nositele vypouští své exkrementy v podobě telepatické matrice, vzniklé spojením vědomých myšlenkových frekvencí s nervovými signály přijímanými z řečových center mozku, který je vysílá. Praktický důsledek toho všeho je, že když si strčíte babylónskou rybku do ucha, okamžitě rozumíte čemukoliv, ať je to řečeno jakoukoli formou jazyka. Řečová schémata, která skutečně slyšíte, se dekódují podle myšlenkové matrice, kterou do vaší mysli uložila babylónská rybka. (Adams 2002: 44)

52 „Larry vytáhl z kapsy rudé sportovní košile ploché plastové pouzdro, krátkým pohybem ho otevřel a zasunul mikrosoft do drážky vedle desítky dalších. Jeho ruka se chvíli zdržela, vybrala obléskaný černý čip, který byl trochu delší než ostatní, a hladce ho zasunula do hlavy. Přimhouřil oči.“ (Gibson 2010: 81)

Přijmeme-li tezi, že myšlení postavy, která v textu nabývá funkce reflektora či vypravěče, neprobíhá v jazyce, nýbrž v pojmech, je pak možné chápat text jako „původní“, bez mezikroku v podobě překladu z fiktivního jazyka.

4. Fiktivní jazyky J. R. R. Tolkiena

4.1 Žánrové rozvrstvení Tolkienova uměleckého díla

Tolkienovy umělecké texty můžeme žánrově rozdělit do čtyř skupin. První z nich tvoří kniha *Hobit*⁵³, klasické dílo dětské literatury; v této próze se objevují fiktivní jazyky v podobě vlastních jmen a příběh je zasazen do světa, který byl stvořen prostřednictvím jazyka. *Hobit* je paradoxně prvním vydaným dílem, jehož děj se odehrává v Tolkienově světě, přestože svět samotný (a jeho jazyky) byly z velké části vytvořeny dlouho předtím. Empirický čtenář si fiktivních jazyků v tomto textu nemusí vůbec povšimnout, případně nad proprii uvažuje čistě z hlediska substance výrazu (vnímá jejich zvuk a grafickou podobu v rámci anglického textu). Obsahová substance se omezuje na individuální prvky textového světa, např. konkrétní postavy a konkrétní místa. Významem slova Elrond je tak pro čtenáře pouze postava nesoucí toto jméno, nikoliv „hvězdná báh“, jak zní překlad⁵⁴.

Druhou skupinu vytváří román *Pán prstenů* a některé drobnější texty jemu podobné (například fragment *The Return of the Shadow*⁵⁵). V těchto prózách s prvky hrdinského eposu je role fiktivních jazyků již velmi silná. Text sám sebe označuje za překlad tzv. Červené knihy Západní marky do angličtiny (a staroangličtiny)⁵⁶. Fiktivní jazyky zde působí také především prostřednictvím výrazu (formou i substancí výrazu). Svou povahou odkazují na některé přirozené jazyky západní a severní Evropy (zejména velštinu a finštinu), čímž charakterizují své mluvčí. Recipient při čtení dotváří smyšlený svět na základě svých zkušeností s kulturou „severozápadu Starého světa“ – postupuje podobně jako autor při vytváření světa, což přispívá ke koherenci díla. Přítomnost fiktivních jazyků zajišťuje i pevnější propojení románu a kvazimytických textů – Tolkien se domníval, že mýty a pověsti jsou od jazyka neoddelitelné⁵⁷ (texty jsou vzájemně propojeny také postavami, případně jejich geneologií,

53 TOLKIEN, J. R. R. *Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky*. 8. vyd. Praha: Argo, 2013. 382 s. ISBN 978-80-257-0884-2.

54 „Elrond = hvězdný dóm, obloha“ (Tolkien, Tolkien: 2002 384)

55 TOLKIEN, J. R. R., TOLKIEN, Christopher (ed.) *The History of Middle-Earth, volume 12: The Peoples of Middle-Earth*. HarperCollins, 2002. S. 409-421.

56 Viz kapitola 3.2.4 této práce.

57 Hodí se připomenout, co napsal ve svém dopise z roku 1956: „V roce 1914, právě když mě přepadla Válka, jsem objevil, že ‚pověsti‘ odvislejší od jazyka, ke kterému přináležejí, ale živoucí jazyky jsou stejně tak odvislé od ‚pověstí‘, které nám jeho tradice zprostředkovává. (Že je například řecká mytologie mnohem víc, než si lidé myslí, odvislá od úžasné estetiky svého jazyka, a tudíž od jeho nomenklatury osob a míst, a méně od svého obsahu, ačkoliv pochopitelně závisí na obojím. a vice versa. Volapük, esperanto, ido, novial atd. atd. jsou mrtvé, mnohem mrtvější než starobylé, již nepoužívané jazyky, protože jejich autoři nevymysleli žádné esperantské pověsti.) A tak, přestože jsem svou povahou a povoláním filolog (byť takový, co se zajímá více estetické spíše než funkční aspekty jazyka), když jsem začal s tvorbou jazyka, uvědomil jsem si, že zároveň

a prostředím).

Třetí skupinou jsou stvořitelské mýty, pověsti a texty zabývající se historií Tolkienova světa. Ty z nich, které byly dokončeny, vyšly po autorově smrti pod názvem *Silmarillion*⁵⁸; zbývající (včetně starších verzí) lze nalézt ve výboru *Nedokončené příběhy*⁵⁹ a ve dvanáctisvazkové *The History of Middle Earth*. V těchto textech se jazyky a otázka stávají v pravém slova smyslu fabulotvornými – lze je číst jednak jako historii fiktivního světa (včetně jeho vzniku), jednak jako historii jazyků (včetně jejich vzniku). Samotný stvořitelský mýtus, kapitola Ainulindalë („Zpěv Ainur“) v *Silmarillionu* otázku světa s otázkou jazyka propojuje. Hmotný svět (a veškerá jeho historie) vzniká prostřednictvím zpěvu božstev; tato pasáž tak reflektuje proces vytváření „druhotných světů“ (jak je nazývá sám Tolkien) autorem.

Čtvrtou skupinou jsou texty, které se zabývají filologií fiktivních jazyků. Patří k nim slovníky, etymologické práce (např. *The Etymologies*⁶⁰), fiktivní odborné texty zabývající se jednotlivými otázkami ve vývoji fiktivních jazyků (například text *The Shibboleth of Fëanor*⁶¹, jenž ponejvíce pojednává o změně hlásky „b“ na „s“) a také ta část Dodatků v *Pánovi prstenů*, která se zabývá fiktivními jazyky a způsoby zápisu z kvaziodborného hlediska.

Tolkienovy texty se od sebe liší žánrem, modelovým čtenářem i celkovým laděním příběhu; styčným bodem však zůstávají fiktivní jazyky, které v každém jeho díle hrají větší či menší roli, vždy jsou však přítomné.

4.2. Stvoření světa z výrazu

O svém nejslavnějším románu *Pán prstenů* prohlásil J. R. R. Tolkien, že vznikl proto, aby měl kde využít pozdrav *elen síla lumenn' omentielmo* („hvězda svítí na hodinu našeho setkání“). Pozdrav vznikl dlouho před knihou samotnou (Tolkien, Carpenter 2006: 265). Tato poznámka je samozřejmě spíše anekdotou než realistickým zhodnocením příčin vzniku díla, i tak ale mnoho vypovídá o autorově tvůrčím přístupu.

vymýšlím ‚pověsti‘ stejné ‚podstaty‘.“ (Tolkien, Carpenter, 2006: 231)

58 TOLKIEN, J. R. R. *Silmarillion*. Praha: Mladá fronta, 2003. 352 s. ISBN 80-204-1077-5.

59 TOLKIEN, J. R. R., TOLKIEN, Christopher (ed.). *Nedokončené příběhy*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994. 507 s. ISBN 80-204-0453-8.

60 TOLKIEN, J. R. R., TOLKIEN, Christopher (ed.). *The History of Middle-Earth, volume 5: The Lost Road and Other Writings*. HarperCollins, 2002. S 341-402.

61 TOLKIEN, J. R. R., TOLKIEN, Christopher (ed.) *The History of Middle-Earth, volume 12: The Peoples of Middle-Earth*. HarperCollins, 2002. S. 409-421.

Existuje-li svět, ve kterém se používá tento pozdrav, pak tento svět nutně obsahuje i historii, během níž se jazyk pozdravu vyvinul. Tato historie může být samozřejmě zamlčená – recipient ji v takovém případě částečně rekonstruuje, popřípadě nad ní nemusí uvažovat, ale předpokládá ji⁶². V případě Tolkienových děl zamlčená není – či lépe řečeno je zamlčená jen zčásti, neboť žádný smyšlený svět, byť sebemenší, není možné popsat do všech podrobností. Čtenář *Hobita* nebo *Pána prstenů* tak může v případě zájmu vzít jiné texty a pátrat po původu jednotlivých slov ve fiktivním jazyce až k jejich kořenům. A i když to neučiní, ví, že tuto možnost má, což přispívá ke k hloubce smyšleného světa a přibližuje jej co do složitosti a/nebo hloubky světu aktuálnímu.

Srovnáme-li Tolkienovo dílo s většinou pozdější (Tolkienem inspirované a fiktivní jazyky obsahující) fantastiky, ukazuje se, čím jsou Tolkienovy texty výjimečné. Smyšlené světy novějších autorů obvykle využívají fiktivní jazyky jako pouhou nadstavbu, která má jejich světu dodat věrohodnost – jejich funkci můžeme nazvat autentizační.

Pro Tolkienovo dílo je naopak fiktivní jazyk rozhodující, zejména jeho zvuk (substance výrazu) a hudebnost (forma výrazu). Jak cituji výše, Tolkien se domníval, že jazyk je neoddělitelný od „pověsti“, které jsou s ním spjaty, tedy od formy obsahu. Přesto je výraz na prvním místě, protože byl nejen prvotním podnětem autora, ale je také prvním prvkem, s nímž se recipient při četbě setkává (i čtenář, který začíná *Silmarillionem*, se nejprve setkává s fiktivním jazykem, přinejmenším v podobě jmen postav a míst) a vzhledem ke své vzájemné spřízněnosti a koherenci ihned silně působí.

Obsahová substance (tj. lidský svět a textový svět na něm založený) přitom zůstává v pozadí: Tolkien předpokládá, že čtenáři je svět znám⁶³. Nový jazyk (nová forma a substance výrazu) umožňuje, aby z našich ustálených představ o světě (obsahová substance) vzešly nové pověsti, nové příběhy, nový narativ (forma obsahu).

Elizabetha Solopova v této souvislosti používá psychoanalytické pojmy „archetyp“ a „archetypální obraz“⁶⁴. Můžeme je považovat za dobu hjelmslevovské substance a formy

62 S otázkou, co se děje „před románem“ a „po románu“ se moderní naratologie vypořádává různě. Wolf Schmid tyto oblasti umísťuje do nejnižší narativní roviny, tzv. roviny dění. (Schmid 2004, 21-22) Tolkien ovšem tuto hierarchii zásadně komplikuje, lze dokonce říci, že ji proměňuje: texty o tom, co se stalo „před románem“ jsou rozsáhlejší než román samotný.

63 Ideálním čtenářem Tolkienova díla je čtenář, kterému je „severozápad Starého světa“ důvěrně znám, a to buď proto, že v těch místech sám prožil alespoň část života, nebo proto, že se o kořeny anglické kultury z nějakého důvodu zajímal – postupující globalizace světa vede k tomu, že stále více empirických čtenářů můžeme zařadit do druhé skupiny, přestože znalosti většiny z nich budou asi namnoze spíš povrchní.

64 Vychází z knihy Stevena F. Walkera *Jung and the Jungians on Myth*. Archetypy není podle jungovského vidění možné vidět nebo ztvárnit, zůstávají součástí nevědomí. S archetypálními obrazy se lze setkat ve snu, vidění a ve fantazii a lze je ztvárnit umělecky; jsou „vizualizacemi“ či „personifikacemi“ archetypu. (Walker 2002: 14) Na rozdíl od archetypů, stejných pro všechny lidi, má každá kultura své jedinečné archetypální

obsahu. Tolkien se pokusil vytvořit mýtus moderní doby, a tedy přijít s novými archetypálními obrazy (tj. novou formou obsahu), které by vyjádřily staré archetypy (tj. „starou“, konstantní substanci obsahu). Sám si velmi dobře uvědomoval, že tvoří z dědictví minulosti: „Tyto příběhy jsou ‚nové‘, nejsou přímo odvozené z jiných mýtů a pověstí, ale nevyhnutelně musejí obsahovat velké množství starobylých, široce rozšířených motivů a prvků.“ (Tolkien, Carpenter 2006: 147)

4.3 Tolkienovy fiktivní jazyky a stvořitelský mýtus

Stvoření jazyka z formy výrazu (a tedy i stvoření světa z formy výrazu) je reflektováno stvořitelským mýtem Tolkienova smyšleného světa. Mohlo by se zdát zvláštní, že proces vytváření je součástí stvořeného, ovšem také sám jazyk má však tu vlastnost, že dokáže (alespoň do jisté míry) hovořit sám o sobě.

Tolkien reflektuje nejen vlastní tvůrčí akt, ale tvoří také mytický počátek svého světa. Stvořitelské mýty aktuálního světa (bereme-li je jako lidský text), například biblická Genesis, jsou Tolkienově mýtu v tomto ohledu podobné. Obracejí se k počátku času z pohledu současnosti – mýtus o počátku tedy není počátkem samotným⁶⁵, spíše dává tvar stvořenému světu. Podobně mýty aktuálního světa popisuje Tolkienův kvazimýtus rozdělení počátečního bez tvaru chaosu na dvě části (výraz a obsah), což je akt, který umožní následné strukturování nově stvořeného světa.

Kniha *Silmarillion*, soubor fiktivních mýtů a pověstí z raných dob Tolkienova světa, začíná kapitolou Ainulindalë, Zpěv Ainur: „Byl Eru, Jediný, který se v Ardě nazývá Ilúvatar; a nejdříve udělal Ainur, Svaté, kteří byli potomstvem jeho myšlenky, a byli s ním dříve, než bylo vytvořeno cokoli jiného. A mluvil k nim: předkládal jim hudební témata a oni před ním zpívali a on byl rád. Dlouho však zpívali každý sám nebo jen několik spolu, zatímco ostatní naslouchali; každý totiž chápal jen tu část Ilúvatarovy mysli, ze které vzešel, a v porozumění bratrům rostli jen pomalu. Avšak tím, jak naslouchali, docházeli k stále hlubšímu porozumění a přibývalo jednohlasnosti a souzvuku.“ (Tolkien 2003: 6) Bez

obrazy.

⁶⁵ Hovoříme sice o počátku, ale ve smyslu profánního času je tento mýtus mimočasový. „*Posvátný Čas je svou podstatou vratný* v tom smyslu, že je to vlastně *zpřítomněný mytický Pračas*. Každý náboženský svátek, každý liturgický Čas záleží v reaktualizaci posvátné události, která se odehrála v mytické minulosti, ‚na počátku‘. (...) Je to Čas *par excellence* ontologický, ‚parmenidovský‘: vždy sám sobě rovný, neproměnný a nevyčerpávající se.“ (Eliade 1994: 49)

substance obsahu (tedy tématu) by ovšem nebylo možné k formě obsahu dospět, proto se musí téma objevit zvnějšku, prostřednictvím božského zásahu. „Potom jim Ilúvatar řekl: ‚Chci, abyste nyní na téma, které jsem vám vyjevil v souzvuku spolu hráli Velkou hudbu. A protože jsem vás zažehl Nehynoucím plamenem, ukážete své síly v tom, jak to téma zkrášlíte: každý svými vlastními myšlenkami a nápady, bude-li chtít. Já však budu sedět a naslouchat a budu rád, že skrze vás procitla v písni velká krása.‘ Pak začaly hlasy Ainur, podobné harfám a loutnám, píšťálám a trubkám, violám a varhanám a podobné nespočetným sborům zpívajícím slovy, ztvárňovat Ilúvatarovo téma ve velkou hudbu; a vzlétl zvuk nekonečných proměnlivých melodií utkaných v souzvuk, který v hloubkách i výškách překračoval hranice slyšitelnosti, a Ilúvatarovy příbytky se naplnily, až přetékal, a hudba a ozvěny hudby vycházely do Prázdna a ono nebylo prázdno.“ (Tolkien 2003: 6) Prostřednictvím hudby (která zde zastupuje jazyk) dostávají zvuky a hlasy řád, jsou strukturovány – analogickým způsobem je pak strukturována skutečnost.

Primárním smyslem pro vnímání výrazu je sluch; teprve, když ze slyšeného výrazu povstane forma obsahu, vstupuje do hry zrak: „Ale když přišli do Prázdna, Ilúvatar jim řekl: ‚Hle, vaše Hudba!‘ a ukázal jim vidinu – dal jim zrak tam, kde byl předtím jen sluch; a spatřili před sebou zviditelněný nový Svět, a ten byl zaokrouhlený v Prázdnu a tkvěl v něm, ale nebyl z něho. A jak se dívali a žasli, tento Svět počal odvíjet svou historii a zdálo se jim, že žije a roste. A když Ainur nějakou chvíli hleděli a mlčeli, Ilúvatar opět řekl: ‚Hle, vaše Hudba! To je váš zpěv a každý z vás tady v útvaru, který vám předkládám, najde obsaženo vše, co jako by vymyslel nebo doplnil sám. A ty, Melkore, objevíš všechny své tajné myšlenky a postřehneš, že jsou jen částí celku a přispívají k jeho slávě.“ (Tolkien 2003: 8)

Z neuspořádanosti a chaosu povstává svět se sémantickou a tématickou strukturou; je strukturován příběhy, narativem – tedy vlastně časem. Věci se již nedějí naráz. „Když však Valar vstoupili do Eä, byli zprvu ohromeni a bezradní, protože to bylo, jako když ještě není učiněno nic z toho, co viděli ve vidění, vše mělo teprve začít, nic nemělo tvar a byla tma. Velká hudba byla totiž jen růstem a rozkvětem myšlenky v Bezčasých síních a Vidění pouhým předobrazem; ale nyní vstoupili Valar na počátek Času a pochopili, že Svět byl jen předstíněn a předzpíván a oni jej musí uskutečnit.“ (Tolkien 2003: 11)

Ne každý smyšlený svět musí vzniknout tímto způsobem, nicméně forma obsahu je pro svět vždy určující. Pro Tolkiena bylo přirozené začít u výrazu (jazyka) a z něj nechat vzejít příběhy; většina fantastiky jím inspirovaná začíná rovnou formou obsahu a jazyk tvarují až na jeho základě.

4.4 Vztah Tolkienových fiktivních jazyků a angličtiny

Veškeré Tolkienovy umělecké texty, které pojednávají o jeho smyšleném světě (Eä), jsou koncipovány jako fiktivní překlady z fiktivních jazyků, zejména ze Západštiny, nejrozšířenějšího a nejobvyklejšího jazyka na severozápadě Středozemě na konci Třetího věku⁶⁶. Přirozené jazyky se stávají jazyky fiktivními – angličtinu čte recipient jako „Západštinu“, starou angličtinu jako archaickou podobu Západštiny. To můžeme vnímat jako pokračování stvořitelského mýtu – počáteční hudba se šíří do dalších úrovní (jazyků).

Velkou roli zde tedy hraje autorský vypravěč: promluvy, kterým fiktivní autoři (ztotožnění s hlavními postavami děl, Bilbem a Frodem) rozumějí, jsou uváděny v angličtině, promluvy, kterým rozumí jen částečně a vnímají je jako starobylé, ve staré angličtině⁶⁷; ostatní fiktivní jazyky si svůj výraz ponechávají. Ve slabší podobě se můžeme s tímto postupem (nahrazování fiktivního jazyka přirozeným) setkat tehdy, je-li popsána nějaká vlastnost fiktivního jazyka, ale pro zjednodušení se v projevech tohoto jazyka neobjevuje. Měsíční češtinou Svatopluka Čecha z *Pravého výletu pana Broučka do měsíce* se sice vždy hovoří v jambech, jak tvrdí vypravěč, ale až na několik výjimek se v textu vždy objevuje jako běžná próza.

Věc nicméně komplikuje fakt, že Tolkienovy texty jsou nejen fiktivními překlady, ale zároveň promyšlenými literárními díly. Na funkci vypravěče *Pána prstenů* se kromě „překladatele ze Západštiny“ podílejí i jednotlivé postavy, které se stávají reflektorem, když se dostanou do středu dění. V takovém případě ovlivňují i jazyk použitý v pásmu vypravěče.

Otázkou použití staré angličtiny v tomto díle se zabýval již John Tinkler.⁶⁸ Michael Drout si při rozboru stylu *Pána prstenů* v článku *Tolkien's Prose Style and its Literary and Rhetorical Effects* povšiml, jak se mění styl, když funkci vypravěče (či reflektora) přebírá

66 V prologu *Pána prstenů* čteme: „Naše vyličení konce Třetího věku je převzato zejména z Červené knihy Západní marky. (...) Byl to původně Bilbův soukromý deník, který s sebou Bilbo odnesl do Roklinky. Frodo jej přinesl zpěv do Kraje spolu s mnoha volnými listy s poznámkami a během let 1420–1 k. l. téměř zaplnil jeho stránky svým líčením Války. K němu však byly připojeny a spolu s ním uchovány tři velké svazky vázané v kůži, jež mu dal Bilbo na rozloučenou. K těmto čtyřem svazkům byl v Západní marce dodán pátý, obsahující komentáře, genealogie a různou jinou látku týkající se hobitích členů Společenstva. Původní Červená kniha se nedochovala, ale bylo pořízeno mnoho opisů, především z prvního svazku, pro potřebu potomstva dětí Pána Samvěda.“ (Tolkien 2002: 23–24)

67 „Pak začal tiše prozpěvovat pomalým jazykem, který neznali elf ani trpaslík; přesto naslouchali, protože to byla mocná hudba. ‚Hádám, že je to jazyk Rohirů,‘ řekl Legolas; ‚podobá se totiž zemi samé; někdy je bohatý a vlnivý a jinak tvrdý a strohý jako hory. Neuhodnu však, co píseň znamená, jen to, že je obtěžkána smutkem smrtelných lidí.‘ (Tolkien 1999: 98)

„Král vstal a ihned přikročila Éowyn s vínem. ‚*Ferthu Théoden hál*,‘ řekla. ‚Přijmi teď tento pohár a pij v šťastnou hodinu. Zdráv odcházej a zdráv se vrať.‘“ (Tolkien 1999: 112)

68 Viz TINKLER, John. *Old English in Rohan*. In: ISAACS, Neil D. (ed.). ZIMBARDO, Rose A. (ed.). *Tolkien and the Critics*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1968.

postava, jejíž rodnou řečí je právě stará angličtina – rohirský maršál Éomer nebo jeho sestra Éowyn. „Použití výrazu ‚hle!‘ [anglicky ‚lo!‘], ačkoliv může jistě mít precedens i v Písmu, má mnohem bližší zdroj (přinejmenším pro Tolkienovo psaní) v anglosaské literatuře. V ní se slovo ‚hwaet!‘ používá nejen proto, aby označilo začátek básní, ale také začátek velmi důležitých scén (první slovo v Beowulfovi je ‚hwaet!‘). Tolkien ve svém překladu *Beowulfa* použil pro ‚hwaet‘ právě ‚hle!‘ [‚lo!‘]. Podobně slova ‚smite‘ a ‚blench‘ [slovesa použitá v této pasáži] mají své anglosaské předchůdce ve staroanglických slovesech ‚smitan‘ a ‚blencan‘. Tato slova jsou dokonale vhodná pro Éowyn (ona sama používá „smite“, zatímco „blench“ používá vypravěč), jelikož Rohirové hovoří starou angličtinou. a tudíž vypravěč, který se propojuje s Éowyn, vytváří jednotu dojmu (mám-li použít joyceovský termín) tím, že použije slovo se staroanglickým kořenem.“ (Drout 2004: 152-153)

Západština se nicméně od angličtiny liší svým vývojem. Zatímco angličtina má původ anglosaský a románský (normanská francouzština), Západština byla vystavena vlivům fiktivních elfských jazyků – sindarštiny (její výraz je inspirován ponejvíce velštinou, jak popíšu dále) a quenijštiny (její výraz je inspirován finštinou a některými dalšími jazyky, například řečtinou). Jelikož angličtina nemá se zmíněnými jazyky (velština, finština) tak úzký vztah jako Západština se sindarštinou a quenijštinou, není možné použít stejný postup jako u staré angličtiny a využívat v textu kořenů pocházejících z jiného jazyka.

V anglickém textu se však objevují sindarská slova a slovní spojení (jako pozdrav *elen síla lumenn' omentielmo* nebo pobízení koně *noro lim!*) či termíny ze sindarštiny převzaté (jako „orc“, původně „orch“, do češtiny překládaný jako „skřet“; také názvy rostlin, národností a dalších jevů objevujících se jen ve smyšleném světě). Vzhledem k tomu, že Tolkien své fiktivní jazyky zakládal na jazycích přirozených, jsou konstruovány tak, aby pro mluvčího angličtiny (či obecněji indoevropského jazyka) zněla jako něco důvěrně známého, a přitom cizího. Na rozdíl od staroanglických kořenů, kde šlo o výraz i obsah, probíhá v tomto případě odkazování pouze prostřednictvím výrazu; k tomu je pak přiřazován nový obsah.

4.5 Vztah Tolkienových fiktivních jazyků a velštiny

Pozdrav *elen síla lumenn' omentielmo*, o kterém už byla řeč, pochází ze sindarštiny (v angličtině Sindarin), nejpoužívanějšího elfského jazyka v Tolkienově smyšleném světě. Tento fiktivní vychází z velštiny, a to nejen po stránce lingvistické, nýbrž i s ohledem na kulturu

s jazykem spjatou (v případě velštiny předanglickou keltskou kulturu, v případě sindarštiny fiktivní kulturu elfů a Dúnedain, tj. vznešených lidí ze Západu). Podobnosti ale nebude obtížné nalézt, i když zůstaneme pro začátek jen u jazyka samého a nebudeme zkoumat „pověsti“ z něj vzešlé. Elizabeth Solopova uvádí, že „fonologie, pravopis a do určité míry i gramatika sindarštiny se podobají velštině. Sindarština také obsahuje množství blízkých či identických slov“ (Solopova 2009: 84).

Tolkien si jakožto filolog byl vědom, čím je velština charakteristická, a nepokoušel se tedy pouze napodobit její zvuk (formu výrazu); spřízněnost sindarštiny a velštiny je hlubší a zasahuje i do výrazové substance. Polský lingvista Ryszard Derdzinski si všímá sindarské souhláskové mutace: sindarština mutovala první souhlásku ve všech podobách, kterými během autorských úprav prošla, tj. jako jazyk Goldogrin (1917), jako raná noldorština (1920), jako pozdní noldorština (30. a 40. léta) a konečně jako sindarština (od 50. let). Přestože se během dekád jazyk silně proměňoval, když ho Tolkien stále podrobněji rozpracovával a upravoval, souhláskové mutace zůstávaly vždy jeho důležitou součástí. Podobně jako u britanských jazyků, v nichž se vyskytují tři základní typy souhláskové mutace, rozeznával Tolkien již v jazyce Goldogrin různé druhy mutací – lenizaci, nazalizaci, spirantizaci a další. Pro uvedený příklad jsme použili jazyk Goldogrin, neboť v pozdějších podobách sindarštiny není otázka mutací zcela jasná a je předmětem polemik badatelů.⁶⁹

Sám Tolkien přiznával, že se při vytváření sindarštiny pokoušel napodobit jazykový charakter velštiny. Z dopisu pro Naomi Mitchinson pochází tento výrok: „Živým jazykem Západních elfů (*sindarština* neboli šedá elfština) je ten, se kterým se nejčastěji setkáváme, zejména ve jménech. Má stejný původ jako Quenya [druhý významný elfský jazyk], ale záměrně jsem vymyslel takové odlišnosti, které mu daly jazykový charakter velmi podobný britské velštině (byť nikoliv totožný). To proto, že tento charakter považuji, když mám správnou lingvistickou náladu, za velmi přitažlivý, a také proto, že mi přišlo, že se hodí k vcelku ‚keltským‘ pověstem, jež se o jeho mluvčích vyprávějí.“ (Tolkien, Carpenter 2006: 176)

Tolkienova práce s velštinou je důmyslnější, než by se na první pohled zdálo – nespočívá v pouhém použití nebo úpravě velšských slov. Klíčovým slovním spojením je zde právě „jazykový charakter“. Tolkienovým záměrem bylo vytvořit jazyk podobný velštině nejen na první pohled (forma výrazu), nýbrž celou svou jazykovou strukturou (forma obsahu)

69 DERDZINSKI, Ryszard. *Consonant Mutations in Conceptual Evolution of Noldorin / Sindarin Phonology*. Dostupné z: http://www.elvish.org/gwaith/pdf/consonant_mutations.pdf [cit. 2014-28-02]. Viz také BALL, Martin J. MÜLLER, Nicole. *Mutation in Welsh*. Routledge, 2002. 336 s. ISBN 9781134969326.

– to zajišťuje, že jakákoliv věta utvořená v sindarštině bude mluvčímu indoevropského jazyka, má-li alespoň malé povědomí o keltských jazycích, znít povědomě, a přitom cize.

Inspirace charakterem přirozeného jazyka vede k tomu, že se některá slova fiktivního jazyka podobají slovům přirozeného jazyka nejen svým výrazem, ale i formou obsahu. V knize *An Introduction to Elvish* uvádí Jim Allen seznam sindarských slov, která jsou podobná svým velšským protějškům: srovnává například velšské „du“, černá, a sindarské „dúath“, stíny; jiným příkladem může být sindarské „seron“, milenec, a velšské „serch“, láska. (Allan 1978: 50). Takových shod je možné najít desítky. V menší míře je možné pátrat po podobnostech v oblasti výrazu i obsahu také u jiných jazyků (irská gaelština, bretonština, finština, góština, starořečtina, hebrejštiny a další). Tyto „výpůjčky“ však mohou být, vzhledem k omezenému počtu vyslovitelných fonémů, i čistě náhodné.⁷⁰ Tato různorodost slovních kořenů je typickým prvkem diachronních jazyků, tedy těch, které se postupně vyvinuly a byly ovlivňovány jinými jazyky. I když sindarština obsahuje různorodé kořeny, udržuje si koherenci díky zasazení všech slov do promyšleného gramatického a morfologického systému.

Tolkien se nicméně pokoušel prostřednictvím výrazu dospět k nové formě obsahu a se spojováním slov fiktivního jazyka s obsahem, který má daný výraz v jazyce přirozeném, nesouhlasil a považoval ho za chybné čtení. V odpovědi panu Rangovi, který Tolkienovi zaslal dopis týkající se nomenklatury *Pána prstenů*, se autor snažil uvádět tyto omyly na pravou míru, a to nejen u občasné podobnosti některých jeho slov s velšskými, ale u podobností s jakýmkoliv přirozeným jazykem. Jeden příklad za všechny: „Neexistuje žádná lingvistická spojitost, a tudíž žádná důležitá spojitost, mezi jménem Sauron [antagonista románu *Pán prstenů*], současnou podobou někdejšího **Θaurond-*, odvozeného z adjektiva **Θaurā* (z kořene √ THAW), ‚odporný‘, a řeckým *σαύρα*, ‚ještěř‘.“ (Tolkien, Carpenter 2006: 380)

V knize *Tolkien and Wales* dokládá Carl Phelpstead, že badatelé zabývající se Tolkienem vliv velštiny na jeho tvorbu ve srovnání s jinými jazyky paradoxně spíše přehlíží. Uvádí, že „celkový seznam publikací zabývajících se tím, jak Tolkien čerpal ze staroanglických, středoanglických, staronorských a finských zdrojů by zabral mnoho stránek“. Zkrácený seznam, který následně předkládá, mu v tomto bodě dává za pravdu. (Phelpstead 2011: 122)

Přitom sám Tolkien se domníval, že právě odkaz na velštinu je tím, co přinášelo (a

70 RAUSCH, Roman. *Similarities between natural languages and Tolkien's Eldarin*. Dostupné z: www.sindanoorie.net/art/Similarities.pdf. [cit. 2014-28-02].

stále přináší) jeho dílu oblibou u tak početného čtenářstva. Esej *Angličtina a velština*, která je přepisem přednášky na totéž téma, začíná tvrzením, že Pán prstenů „obsahuje, tak jak se mi zdá nejpřirozenější to podat, mnohé z toho, co jsem studiem keltských záležitostí získal já osobně“ (Tolkien 2006: 183). Později ještě dodává, že „jména postav a míst byla v tomto příběhu vědomě tvarována podle vzorců vycházejících z velšských předloh (úzce podobných, nikoli však totožných). Tento prvek příběhu možná potěšil více čtenářů než kterýkoli jiný“ (Tolkien 2006: 219).

4.6 Tolkienova lingvistická estetika

Také Tolkienovy dopisy a eseje obsahují řadu výroků, které by mohly přispět k pochopení role jazyka v jeho díle. Ve svých antropologických a lingvistických úvahách se pokoušel nalézt kompromis mezi pojetím jazyka jako něčeho, co je možné objektivně esteticky hodnotit, a naprostým relativismem, podle něž nemá smysl o kráse jazyka hovořit, protože všechny jsou krásné stejně.

Zamýšlí se nad poměrem člověka, jazyka a světa, přičemž východiskem je pro něj vztah jednotlivce k jazyku. Odmítá sice zjednodušeně říci, že „jazyk je spjat s naším psychickým a fyzickým ustrojením“ (Tolkien 2006: 210), neváhá však prohlásit, že „jazyk – a jazyk spíše jako výraz nežli jako komunikace – je přirozeným plodem našeho lidství. Proto je ale ovšem i plodem naší jedinečnosti.“ (Tolkien 2006: 210)

Přitom je třeba mít na paměti, že člověk rodí do jazyka jako do danosti. Jazyk (hovoření a rozumění) je starší než on. Svůj skutečný „rodný jazyk“, který je spjat s osobností člověka, si pak uvědomí jen někdo. Tolkienova jazyková vnímavost je osobitá nikoliv svou povahou, ale tím, že vůbec existuje – Tolkien si svůj „rodný jazyk“ uvědomoval a přemýšlel o něm.

„Rodný jazyk“ je spjat s osobností individua – jedinec si uvědomí, že se mu líbí určitý jazyk (nebo určitá podoba jazyka), a tím pádem i určitý způsob členění univerza, jež je k jazyku analogické. Konstrukce jazyka je – spíše než tvoření „z ničeho“ – proces, kdy tvůrce dává tvar této své vnitřní zálibě. Společně s jazykem konstruuje tvůrce i mluvčí tohoto jazyka a vůbec svět, který je s ním spjat.

Po vydání knihy *Pán prstenů* požádal W. H. Auden Tolkiena, aby pro rozhlasové vysílání napsal něco málo o vzniku románu. Tolkien odpověděl: „Je to stejné, jako když se

lidstvo ptá, kde má počátek jazyk. [Pán prstenů] se musel nevyhnutelně, i když podmíněně, vyvinout z toho, co jsem měl v sobě už od narození. Vždycky to ve mně bylo: ta vnímavost k lingvistickým vzorcům, která působí na mé city jako barva nebo hudba, a vášnivá láska k věcem, které rostou, a také hluboká spřízněnost s pověstmi (nenapadá mě lepší výraz), jež obsahují to, co bych nazval severozápadní povahou a podnebím. Tak či tak, pokud chcete napsat příběh tohoto typu, musíte vzít v potaz své kořeny. Člověk ze severozápadu vkládá své srdce a děj svého příběhu do severozápadního ovzduší, do severozápadních poměrů. (...) Pokrevně patřím do hrabství West Midlands (a přilnul jsem k westmidlanské střední angličtině, sotva jsem ji poprvé uviděl). (...) ‚Severozápadní ovzduší‘ na mě působí jako domov a zároveň jako něco, co objevuji. (...) Jazykový vkus (...) je stejně dobrým způsobem odhalování původu jako krevní testy, nebo i lepším. (Tolkien, Carpenter, 2006: 212-213)

Konstrukci jazyka tedy chápal Tolkien jako něco zcela přirozeného a zároveň spjatého s vytvářením smyšleného světa. Pro Tolkiena je vztah k jazyku něčím, co prozrazuje nejen původ jedince, ale i podstatu jeho osobnosti. V eseji *Angličtina a velština* tvrdí: „Zaprvé, velština je součástí této země, tohoto ostrova, jako starší jazyk lidí Británie, a zadruhé, velština je nádherná. (...) Zásadní důležitost zde má základní potěšení, plynoucí ze zvuků jazyka a jejich uspořádání, i potěšení vyššího řádu, jež vychází ze spojení těchto slovních tvarů s příslušnými významy. Toto potěšení nemá nic společného s praktickou znalostí jazyka a neznamena totéž, co analytické porozumění jeho stavbě. (...) Každý máme svůj osobní jazykový potenciál: každý máme svou *přirozenou řeč*. To ale není jazyk, kterým mluvíme, který známe od kolébky, který používáme jako děti. Z lingvistického hlediska nosíme všichni konfekční šaty a svou přirozenou řeč používáme zřídka, snad jen když si občas za ty konfekční šaty popotáhneme, aby nám lépe sedly. (...) Jde mi nyní o to, zdůraznit rozdíl mezi jazykem, který se člověk naučí v dětství, jazykem zvykovým, a individuálním rodným jazykem, vnitřními jazykovými zálibami člověka.“ (Tolkien 2006: 206-209)

Rodný jazyk tedy podle Tolkiena není totéž, co jazyk mateřský. Na základě svých zkušeností s jazykem se Tolkien domníval, že řeč, kterou se člověk naučí v dětství, je vnucená a že teprve postupem času odhaluje svou „rodnou řeč“, která vychází z tělesného a kulturního ustrojení člověka. Tento svůj názor Tolkien aplikoval i při psaní svých beletristických děl: ta jsou, jakožto spojení prvků keltských, anglosaských, latinských a dalších, víceméně literárním ekvivalentem Tolkienova osobního „rodného jazyka“ a odrazem jeho vidění světa.

Nabízí se otázka, proč v románu používá sindarštinu založenou na velštině a quenijštinu založenou na finštině a latině. Pravděpodobně je to způsobeno tím, že velština,

finština a latina (a další jazyky, které se podílejí na Tolkienově „rodném jazyce“) nejsou ve skutečném světě dostatečně příbuzné a v románu by jejich použití působilo nesourodě. Sindarština a quenijština naproti tomu vychází ze stejných kořenů, z elfské Ursprache, a zároveň si zachovávají jazykový charakter podobný zmíněným přirozeným jazykům.

Lze říci, že jazyk a svět tvoří v Tolkienově estetické konstrukci jednotu a dílo se realizuje v její artikulaci; to ostatně naznačuje i stvořitelský mýtus v *Silmarillionu*. Tento postup je neobvyklý a zajišťuje Tolkienovu dílu výjimečnost. Jiné fikční světy (nebo obecněji i jiná umělecká díla) mohou nicméně analogicky naplňovat i jiné snění, než je snění nad jazykem – například snění nad zvukem nebo nad obrazem⁷¹.

71 Kosmogonickou úlohu básnické obraznosti nalezneme například v tzv. fenomenologii obrazného Gastona Bachelarda. Viz BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. 1. vyd. Praha: Malvern, 2010. 229 s. ISBN 978-80-86702-71-1.

5. Dystopické fiktivní jazyky

5.1 Svatopluk Čech: Pravý výlet pana Broučka do měsíce

5.1.1 Měsíční čeština a její užití

Svatopluk Čech ve své satíře *Pravý výlet pana Broučka do měsíce* (1888) popisuje měsíční češtinu. Tento smyšlený jazyk parodující vyumělkované vyjadřování části českých básníků nižší kategorie v obrozeneckém 19. století je jedním z prvních fiktivních jazyků v české literatuře, ne-li úplně prvním.

Měsíční čeština ovšem není samostatným fiktivním jazykem v pravém slova smyslu. Jde spíše o fiktivní způsob užívání jazyka, o fiktivní styl rozšířený ve fantastickém světě, do nějž byl pan Brouček přemístěn. Měsíční čeština je vytvořena zásadně modifikací reálné češtiny, nikoliv vytvářením nových, cizorodých prvků. „Slovník měsíčtiny vymýtil množství slov v pozemské češtině obyčejných, kladá místo nich slova méně obvyklá neb docela nezvyklá, nebo všelijak je opisuje. Tak na příklad neříká se v měsíčtině nikdy prostě „oko“, nýbrž „zor“ nebo „hled“.“ (Čech 1972: 37) Některé ustálené opisné metafory (jako například „šnúry perel“ pro zuby) tak mohou připomínat starogermánské kenningy.

Parodistické převrácení jazyka je však důsledné a nepodepisuje se pouze na jeho lexiku, nýbrž i na tvarování slov, jejich pořádku ve větě a na výslovnosti. Měsíčtina se „úzkostlivě vyhýbá všem formám běžným na zemi“ (Čech 1972: 37) a hledá co nejneobvyklejší tvary („šepcí“ místo „šeptají“), přirozený slovosled je přeházen co nejdůmyslněji – tak, aby bylo obtížné dobrat se smyslu výpovědi, ale aby to zároveň bylo vůbec teoreticky možné.

Fonetické zvláštnosti měsíční češtiny jsou pouze popsány, v přímé řeči se neobjevují. „Měsíčané pronášejí svou češtinu s divným zpíváním, protahováním, kroucením, vzlykáním, syčením, šeptáním a burácením.“ (Čech 1972: 37)

Jinou neopominutelnou vlastností této fiktivní češtiny je fakt, že „měsíčané mluví v jambech a rýmech“. V řeči postav se takto poetická řeč objevuje při prvním setkání pana Broučka s měsíčanem. Další dialogy už jsou pak zapsány prózou, což předjímá sám vypravěč.

Čechův postup odhaluje, které oblasti jsou pro tvůrce či modifikátory jazyka

v literárním díle nejsnazší k úpravě (lexikum⁷², gramatika⁷³), respektive k vytvoření (tropy⁷⁴), v kterých oblastech je úprava je možná, avšak obtížná (rytmus a „vázanost“ řeči⁷⁵), a v kterých oblastech je mimo experimentální prózu téměř nemožné ukázat zamýšlenou změnu prostřednictvím přímé řeči (fonetické aspekty projevu⁷⁶). Na měsíční češtině je tedy možné doložit blízkost fiktivního jazyka a „pouhé“ jazykové kreativity v próze: obojí spočívá ve větším či menším odchýlení od jazykové normy a v obou případech převládají změny v první jmenované oblasti.

Pravý výlet pana Broučka do měsíce ale pracuje i s dvojznačností měsíční češtiny. Přestože je v prvním plánu parodií na bezobsažnou zdobnost, je zároveň možné ji vnímat jako jazyk, který se měsíčním Čechům nejlépe hodí k popisu prostředí a který vznikl zcela přirozenou cestou. Směšnost spočívající v nahrazování verba „šla“ slovesy jako „chvěla se“ nebo „vznášela se“⁷⁷ je poněkud relativizována podotknutím, že pro měsíční ženy je takové označení vlastně vhodné: „což je ostatně při vzdušných měsíčankách případnější, nežli při sebe útlejších hrdinkách pozemských básníků.“ (Čech 1972: 37) V tomto ohledu se v měsíčním jazyku zrcadlí jedna ze základních otázek celého díla, to jest, zda jsou měsíčané neschopní života a ztracení v nicotné hře na krásu (jak je vidí pan Brouček a jak nabízí při letmém čtení), nebo zda je hlavní postava „čecháckovským“ barbarem neschopným vnímat jinou civilizaci.

72 Howard Jackson se domnívá, že „smyšlené jazyky nevyhnutelně obsahují smyšlenou slovní zásobu“ (Adams 2011: 49). Přestože je možné tento výrok jako obecné pravidlo zpochybnit, zůstává faktem, že platí pro drtivou většinu existujících fiktivních jazyků.

73 Čechova měsíční čeština má své zvláštnosti v morfologii, používá plurál „rtové“ místo „rty“ (Čech 1972: 37), a v syntaxi: „Po vysoké kmitavý věčné před starého chrámu oltářem lampy svit, plaché do pestrých metaje gotických oken květů paprsky, soumrakem se potácel klenbě.“ (Čech 1972: 38). Že svou gramatiku musí mít samostatný jazyk s vlastní slovní zásobou se rozumí samo sebou.

74 Vytváření nových tropů je samozřejmě v umělecké literatuře obvyklý postup. V *Pravém výletu pana Broučka do měsíce* spočívá specifická jejich použití v tom, že jazyk přesně určuje, jaký typ tropů se smí v řeči použít. „Ne ‚zuby‘, ale ‚šňůry perel‘“ (Čech 1972: 37) Tímto způsobem lze upravit přirozený jazyk z aktuálního světa, jak ukazuje právě Čech a jeho měsíční čeština. Své stylistické prostředky musí ale mít i fiktivní jazyk, který úpravou přirozeného jazyka nevznikl. Jeho tropy jsou pro něj specifické a pomáhají vytvářet dojem věrohodnosti fiktivního jazyka jako pseudopřirozeného. Například v básni *Namárië* v Tolkienově *queništině* se objevuje výraz „rámar aldarón“, křídla stromů, tedy „listy“ (Tolkien 2002: 353).

75 Mezi nejznámějšími fiktivními jazyky nenajdeme žádný, který by se vyjadřoval výhradně ve verši; měsíční čeština tak dle popisu činí, ale většina promluv je uváděna v běžné pozemské próze, neboť, jak tvrdí vypravěč, „měsíčané mluví v jambech a rýmech, kteréž mají u nás ještě méně upřímných příznivců“ (Čech 1972: 38)

76 Je samozřejmě možné výslovnost s větší či menší přesností popsat, dodatek k Pánovi prstenů například obsahuje oddíl (Tolkien : 365) Ale i když jsou fonetické kvality řeči popsány, zůstává jejich konkrétní realizace ponechána představivosti recipienta. A Čechovo „divné zpívání, protahování, kroucení, vzlykání, syčení, šeptání a burácení“ (Čech 1972: 37) může u různých čtenářů vzbuzovat dosti odlišné představy.

77 V pozadí je samozřejmě nutno vidět společný metajazyk. Pro měsíčana, který mluví měsíční češtinou, zní „vznášení se“ přirozeně, jinak to říci nedovede. Je to podobný případ jako tlönskés jazyky v Borgesově povídce *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*; ty svou podstatou vedou k idealistické filosofii jako jediné možné, nicméně rozlišení na idealismus a materialismus je možná opět právě jen prostřednictvím kategorií z nám známého přirozeného jazyka.

5.1.2 Způsoby odkazování měsíční češtiny

Jak již bylo řečeno, měsíční čeština funguje jako parodie na zdobný jazyk. Úmyslně dovádí do extrému jeho snahu odlišit se od běžného jazyka sloužícího v první řadě ke komunikaci. Jak v aktuálním světě, tak ve fikčním světě, v němž žije pan Brouček, slouží běžná, nepříznaková promluva ke komunikaci. Ozvláštněním se mění v estetické objekty. V měsíční češtině každou promluvu takto estetizuje sám jazyk – jinak řečeno, v měsíční češtině musí mít každá řeč estetickou funkci. Sdělovací funkci může mít (a mívá) také, ale nikoliv pokaždé.

Estetičnost řeči měsíčanů funguje jako specifický typ zvukového, jazykového a významového odkazování současně. Specifický je proto, že odkazuje na jazyk pro primární recipienty díla mateřský, přesněji řečeno na zvláštní způsob jeho používání. Zvukové odkazování, v tomto případě pouze v podobě popisu „šeptání a burácení“, míří na přehnanou divadelní deklamaci. Jazykové odkazování je pak namířeno na vyumělkované básně, které pracují s nezaměnitelně specifickým stylem a občasným originálním skloňováním a časováním. Na stejný způsob nakládání s jazykem, tj. na přezdobenou češtinu druhořadých básníků, míří i významové odkazování, a to výběrem podobného typu slov a motivů.

Prvky jazyka, na který text odkazuje, sice v aktuálním světě existují, avšak spojením různých prvků vzniká nový způsob používání jazyka, takový, se kterým není možné se mimo *Pravý výlet pana Broučka* setkat. Nelze očekávat, že by autor vážně míněné poezie všechny tyto prvky používal; kdyby tak učinil, výsledek by budil dojem parodie, podobně jako měsíční čeština. Recipient pak při čtení vnímá na jednu stranu celek měsíční češtiny, který se částečně podílí na fabuli Čechovy prózy; na druhou stranu pak i jednotlivé jazykové prvky, které odkazují na jednotlivé nešvary druhořadých básníků. Kdyby však stály samy o sobě, mimo měsíční češtinu, jejich parodičnost by byla slabší, případně by zcela chyběla.

Svatopluk Čech cílil svou parodií na konkrétní básníky a konkrétní způsoby psaní své doby. Nadčasovost díla se ukazuje v tom, že jazykově mlhavá a pro svou bezobsažnost čtenářům málo srozumitelná poezie patrně vzniká v kterékoliv době. Třicet let po vydání *Pravého výletu pana Broučka do měsíce* napadá Václav Flajšhans článkem v *Naší řeči* Antonína Klášterského a další soudobé básníky pro nesrozumitelnost a přílišnou umělost jejich řeči; vypomáhá si právě přirovnáním k měsíční češtině.⁷⁸ V padesátých letech zase používá měsíční češtinu a měsíční „lartpoulartismus“ jako přírůbek Karel Krejčí, když aplikuje

78 FLAJŠHANS, Václav. „Měsíční čeština“. *Naše řeč*, ročník 1 (1917), číslo 8. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=148> [cit. 2014-08-01].

na Čecha marxistickou literární vědu. „Tak se v této době pod heslem 'umění pro umění' počínají šířit názory, které berou uměleckému dílu jeho společenské zaměření, odtrhují je od života, starají se, aby neodhalovalo společenské rozpory doby, nýbrž je zakrývalo, odvracelo od nich pozornost, prostředkovalo fiktivní obraz světa.“ (Krejčí 1952: 25) Měsíční čeština se tak v interpretaci pozdějších teoretiků stává „jazykem lži“, jazykem, který nejenže neodpovídá aktuálnímu světu, ale vlastně i jazykem, který skutečnost úmyslně zatemňuje a stává se protikladem „Adamovy řeči“, jak o něm píše Michael Adams (Adams 2011: 6).

5.1.3 Měsíční čeština a tyranie jazyka

Za pozornost stojí u měsíční češtiny také jistá omezenost jazykové kreativity. Je to jazyk nevyhnutelně frázovitý. „Některá přídavná jména srostla v měsíčtině s tím neb oním podstatným tak, že tvoří obé nerozlučný celek, řekne-li měsíčan na příklad „omšený“, nemůže následovati nic jiného nežli „balvan“, jakož naopak tento nikdy bez omšenosti se neobejde.“ (Čech 1972: 38) Svá pravidla má sice každý jazyk, ale u měsíční češtiny – díky kontrastu s češtinou běžnou – je jejich přísnost obzvlášť znatelná.

Nabízí se srovnání s díly, převážně dystopickými, která v souladu se Sapir-Whorfovou hypotézou chápou jazyk jako něco, co člověka determinuje, v tomto případě spíše v negativním slova smyslu. Není zcela jasné, jak se to má s jazykem měsíčanů ve vztahu k jejich myšlení; ale z textu vyplývá, že i kdyby uvažovali, jak je jim libo, budou jejich vyjadřovací možnosti silně omezené. Při rozhovoru dvou měsíčanů tak hraje hlavní roli sám jazyk (kód), který upozorňuje sám na sebe, zatímco původce i příjemce zůstávají v pozadí a záleží na nich jen málo.

Představa „tyranie jazyka“ či jazyka, jehož projevy se stávají svébytnými a mluvčího omezujícími není v české literatuře ojedinělá. Do extrémní podoby přivádí tento jev Václav Havel ve své hře *Vyrozumění*. Fiktivní jazyk ptydepe se snaží o co možná největší nepodobnost mezi slovy, a tudíž přísně omezuje možnosti navazování; v určitých situacích je možné pokračovat ve výpovědi jen jediným způsobem. „Jiným zhoubným úkazem byly některé stylistické konvence, které v údobí ptydepe vznikly: snaha o maximální nepodobnost mezi následujícím a předchozím, z níž tyto konvence vyrůstaly, omezovala stále víc možnosti dalšího pokračování textu, až v určitých případech buď mohl text pokračovat vždycky už jen

jedním možným způsobem, takže jeho autor ztratil jakýkoli vliv na své sdělení, anebo prostě nemohl pokračovat vůbec.“ (Havel 1965: 88)

5.2. Václav Havel: Vyrozumění

5.2.1 Havlovy jazyky jako jazyky samy pro sebe

Fiktivní jazyky ptydepe a chorukor se objevily v Havlově divadelní hře *Vyrozumění*, poprvé uvedené v roce 1965 v divadle Na Zábradlí. Autorem koncepce a názvů jazyků je však autorův bratr Ivan M. Havel⁷⁹.

Pro oba jazyky, ptydepe i chorukor, je charakteristické zdůraznění obsahové složky. Substance výrazu ani forma výrazu nejsou pro vyznění díla příliš důležité. Jazyky se nepodobají žádným jazykům přirozeným a jednotlivé promluvy v ptydepe slouží jako absurdní ilustrace již tak absurdní teoretické základu jazyka, případně odkazují nanejvýš humorným způsobem samy na sebe⁸⁰.

Je paradoxní, že snahy o co nejpřesnější významové rozvrstvení slovní zásoby ptydepe a chorukoru vedou v konečném důsledku k bezobsažnosti obou jazyků. Vzhledem k tomu, že jsou úředníkům nařízeny shora, je jasný pouze jejich slovníkový význam (denotace), chybí ale jakákoliv asociativní složka (konotace), což má sloužit k vyloučení jakékoliv emocionality nebo mnohoznačnosti⁸¹. Pravidla jazyků ovšem vedou také k jeho značné obtížnosti a nenaučitelnosti – v případě ptydepe nemůže mluvčí pojímat jazyk jako logickou strukturu, neboť každé slovo zní zcela jinak a není mezi nimi příbuznost (vzájemně se musejí lišit nejméně o 60 %). Délka některých z nich je navíc vskutku úctyhodná (je vybrána podle četnosti, s níž se slova v jazyce vyskytují, a nejdelší z nich, fiktivní rorýs říční, má 319 písmen)⁸². V chorukoru naopak slova podobného významu znějí co nejpodobněji (názvy dnů

79 Viz např. Stephen D. Rogers: „Tento smyšlený jazyk pro hru vytvořil Ivan M. Havel, bratr Václava Havla.“ (Rogers 2011: 181)

80 Ve hře se objeví dva ptydepové texty, které se liší (když pomineme překlepy) jen opačným pořadím písmen ve slovech, zatímco jejich významy jsou zcela odlišné. „Ra ko hutu d dekotu ely trebomu emusohe, vdegar yd, stro renu er gryk kendy, alyv zvyde ezu, kvyndal fer tekynu sely.“ (Havel 1965: 5) „Ak ok utuh d utoked yle umobert ehosome, ragedv dy orts uner re kyrg ydnek, vylaz edyvz uzed ladnyvk ref unyked yles.“ (Havel 1965: 54)

81 „Tak podívejte: sám jistě nejlépe víte, co nedorozumění, domnělých křivd a nespravedlností je v sobě schopna soustředit jedna jediná věta v přirozeném jazyku! Vždyť přirozený jazyk různým celkem přesným a jasným úředním pojmům, jako je například pojem „opatření“, přikládá vždycky tolik nesprávných, tak říkajíc emocionálních příděchů, že tyto falešné příděchy jsou schopny načisto zkreslit nevinný a po výtce lidský obsah těchto pojmů. A řekněte upřímně: má pro vás nějaké takové příděchy slovo ‚mutarex‘?“ (Havel 1965: 37)

82 Jedna z postav hry, učitel ptydepe jménem Perina, přednáší studentům: „Ptydepe, jak víte, je jazykem syntetickým, budovaným na přísně vědeckém základě, s maximálně racionální gramatikou a neobyčejně rozsáhlou slovní zásobou. (...) Přirozené jazyky vznikaly, jak známo, živelně, nekontrolovaně, tak říkají nevědecky, a jejich struktura je tedy v určitém smyslu vlastně diletantská. (...) Všichni víte, že u přirozeného jazyka stačí kolikrát zaměnit jedno písmeno druhým, tráva – kráva, kůl – vůl, nebo prostě jedno písmeno ubrat, posel – osel, a změní se celý význam slova. A to nemluvím o homonymech: co nepřijemností

v týdnu se liší jen jedním písmenem), a tudíž je obtížné se v nich zorientovat a zapamatovat si je⁸³.

Ptydepe i chorukor tedy fungují spíše jako jazyky samy pro sebe. Vzhledem k praktické nenaučitelnosti těchto dvou jazyků chybí jak mluvčí, tak adresáti⁸⁴. Kdykoliv úředník obdrží nařízení psané v ptydepe, je pro něj zcela nesrozumitelné, přestože jazyk sám o sobě „vědeckou“ logiku a soudržnost má. Havlovy jazyky se tak svým důrazem na sebe sama a opomíjením jedince přibližují na jedné straně Čechově „tyranii měsíční češtině“, na straně druhé odkazují na předlistopadovou řeč totalitarismu.

Tuto oficiální komunistickou propagandu rozebral Petr Fidelius v knize *Řeč komunistické moci*. V předmluvě k porevolučnímu vydání této publikace uvádí, že komunistická řeč je sice regulérní řeč, která nepostrádá význam, smysl a vnitřní soudržnost, mnohdy však de facto postrádá mluvčího a adresáta. „Zajímala mne především dimenze sémantická. V tomto ohledu jsem myslím dostatečně prokázal, že tu nejde o nesmyslný ‚blábol‘ o ničem, ani o amorfní chuchvalec ‚lží‘, nýbrž o regulérní řeč, která (přinejmenším o svém producentu a jeho vidění světa) něco skutečně říká. Každá řeč – každé užití jazyka – má ovšem i svůj aspekt pragmatický, a tady je v případě komunistické ‚propagandy‘ jistý kámen úrazu. Máme tu co činit se zvláštním druhem jazykové komunikace, kde především není namnoze jasné, *kdo vlastně mluví ke komu*. Kdo promlouvá v úvodnicích *Rudého práva* nebo v sáhodlouhých projevech různých politických činitelů? Strana? Ústřední výbor? Nebo prostě ‚my‘? Zdá se, že v tom únavném opakování obecných tvrzení, kde jedno předpokládá druhé a všechna jsou si ve své vzájemné podmíněnosti podávána jako provždy platné a zásadně nezpochybnitelné zásady pravdy, není pro individuální subjekt promluvy žádné

v úředním styku může způsobit, když se dvě slova s různými významy píší stejně, ženu – ženu, nebo skoro stejně, potkan – potkan. (...) Ptydepe přitom vychází z tohoto předpokladu: mají-li se slova navzájem co nejméně podobat, musí být tvořena co možná nejméně pravděpodobnými kombinacemi písmen, což znamená, že tvoření slov musí vycházet z takových principů, které povedou k nejvyšší možné redundanci jazyka. (...) Jak ptydepe své vysoké redundance konkrétně dosahuje? Jednoduše: důsledným uplatněním tak zvaného principu šedesátiprocentní nepodobnosti, což znamená, že kterékoli ptydepové slovo se musí lišit nejméně šedesáti procenty svých písmen od kteréhokoli jiného stejně dlouhé ptydepového slova, přičemž kterýkoli jeho úsek se musí stejným způsobem lišit od kteréhokoli ptydepového slova své délky, tj. kteréhokoli kratšího slova než to, kterého je úsekem.“ (Havel 1965: 19) Na otázku po nejdelším slově odpovídá: „Je to označení pro rorýse říčního, které má tři sta devatenáct písmen.“ (Havel 1965: 19)

83 „Na všech těchto chybách ptydepe se poučil nový syntetický jazyk chorukor, který se už nepokouší omezit nespolehlivost textu pracným hledáním slov vzájemně si nejnepodobnějších, ale který toho účinně dosahuje naopak cílevědomým podchycením a zorganizováním jejich podobnosti: čím podobnější slova, tím příbuznější je i jejich význam, takže případná chyba v textu reprezentuje jen nepatrnou odchylku v jeho významu. (...) Má to nesčetné výhody, mezi nimi i tu, že se chorukor velmi snadno učí – kolikrát stačí jediné slovo z určitého významového okruhu, abychom pak sami – bez jakékoli dalšího učení – uhádli i četná další slova s podobným významem. (...) Pondělí se v chorukoru řekne ilopagar, úterý ilopager, středa ilopagur, čtvrtek ilopagir, pátek ilopageur, sobota ilopagoor. Jak myslíte, že se řekne neděle?“ (Havel 1965: 88-89)

84 Vyloučení člověka z „komunikace“ nejlépe dokládá okamžik, kdy jedna z postav Vyrozumění, jistý Hybš, pronese: „Ať zhynou umělé jazyky! Ať žije přirozená lidská řeč! Ať žije člověk!“ (Havel 1965: 85)

místo. Stejně mlhavý a neurčitý je *adresát* těchto jazykových projevů. Zdá se, jako by si komunistická řeč spolu se svým obrazem světa konstruovala rovněž adresáty, o nichž se předpokládá, že její ‚svět‘ plně sdílejí, že jsou již přesvědčeni, že už ‚vědí‘ (srv. oblíbený obrat ‚náš lid dobře ví, že...‘).“ (Fidelius 1998: 11-12)

Oba Havlovy jazyky, *ptydepe* i *chorukor*, jsou svázány natolik přísnými pravidly, až není prakticky možné jimi vyjádřit zamýšlený význam. Jazyk bere mluvčímu rozhodovací pravomoc, stává se jazykem pro jazyk podobně jako vznikají „úřady pro úřad“. Jazyk zaujímá všechny pozice v komunikaci: je mluvčím, neboť on sám rozhoduje, jak bude věta vypadat, je jazykem (kódem) a zároveň i adresátem, protože pro nikoho jiného kromě jazyka sama nemá to, co je v něm vyjadřováno, žádný smysl.

Když úřad ve hře přestane *ptydepe* podporovat, zazní od přednášejícího: „Slyšel jsem například o případu, že strohé předvolání na vojenský úřad si vyžádalo šestatřicet hustě popsaných stran textu. Jiným zhoubným úkazem byly některé stylistické konvence, které v údobí *ptydepe* vznikly: snaha o maximální nepodobnost mezi následujícím a předchozím, z níž tyto konvence vyrůstaly, omezovala stále víc možnost dalšího pokračování textu, až v určitých případech buď mohl text pokračovat vždycky už jen jedním možným způsobem, takže jeho autor ztratil jakýkoli vliv na své sdělení, anebo prostě nemohl pokračovat vůbec.“ (Havel 1965: 88)

Havlovy jazyky odkazují především prostřednictvím obsahové substance. Celý textový svět je omezen na prostory úřadu, v němž je zaváděno *ptydepe*, a ztráta možnosti volby. Věci je možné dělat pouze jedním způsobem, nebo dokonce vůbec. Tématem se stává nesvoboda obecně.

5.2.2 Proměny totalitárního jazyka

Za pozornost stojí tak proces proměny jazyka v totalitární propagandě. Podobně jako přirozené jazyky, také v propagandistickém způsobu řeči k posunům významů. Na rozdíl od přirozeného jazyka však tyto posuny nejsou postupné – probíhají abruptně, příkazem shora. Fidelius ukazuje například proměnu přívlastků u pojmu demokracie: „Aby se ‚nová‘ demokracie na první pohled odlišila od ‚starého‘, ‚buržoazního‘ pojetí, ozdobila se výstižný přívlastkem ‚lidová‘. Podle našeho názoru zde nejde o obyčejný pleonasmus, jeden z bezpočtu, jimž se hemží dnešní pokleslá mluva sdělovacích prostředků. Tvůrcové tohoto

slovního spojení nemuseli být omezenci neznalí etymologie cizího slova; spíše se řídili zdravým instinktem, jenž jim napovídal, že nebyvalost jejich pojetí ‚demokracie‘ musí být i navenek vyjádřena nějakým epithetem, které by jednak vystihovalo podstatu věci, jednak by znělo lahodně uchu veřejnosti. Není jejich vinou, že veřejnost zavčas nerozpoznala pravý obsah pojmu ‚lid‘. Užívá se však i jiných přívlastků, z nichž je dnes nejběžnější ‚socialistická‘. V poslední době, zřejmě v důsledku opotřebování ‚lidové‘ demokracie, se razí termín ‚všelidová‘, někdy se dokonce objeví ‚všelidová socialistická‘.“ (Fidelius 1998: 47)

Ve *Vyrozumění* je tento postup doveden k absurditě: jazyk je zcela zrušen a nahrazen jazykem jiným, postaveným na opačných principech. Ptydepe a chorukor tak odkazují k úskalím totality a jejího „nelidského“ způsobu řeči nejen prostřednictvím umělosti jazykové struktury, nýbrž také umělostí toho, jakým způsobem jazyk vzniká a vyvíjí se.

V Havlově hře je zmíněn také jev, který je znám z aktuálního světa, a sice postupný přerod konstruovaného jazyka v jazyk přirozený. Zcela logicky k tomu dochází tehdy, je-li jazyk využíván; náznaky můžeme pozorovat u nejpopulárnějších konstruovaných jazyků jako esperanto nebo klingonština. Ve *Vyrozumění* je však tento proces spojen se zánikem ptydepe, neboť nepřirozenost a odlidštění spočívá v samotné podstatě tohoto jazyka. Ve hře se objevuje tento rozhovor: „Kunc: Až na to, že všude, kde ptydepe začalo ve větší míře fungovat, začalo automaticky přejímat některé vlastnosti přirozeného jazyka, různé ty emocionální přidechy, nepřesnosti a mnohoznačnosti. Že jo, Helčo? / Helena: Ano. Slyšela jsem dokonce od kluků, že čím víc člověk ptydepe používá, tím hlouběji se ptydepe těmito vlastnostmi znečišťuje. / Baláš: Emocionální přidechy, říkáte? Vždyť tím ale ptydepe ztrácí svůj nejvlastnější smysl! / Kunc: Lze to tak říci.“ (Havel 1965: 69)

V případě, že se ptydepe někdo skutečně naučí a začne ho používat, není už ptydepe jazyk „sám pro sebe“, získává lidského mluvčího a adresáta. Ti jednotlivými promluvami jazyk postupně proměňují. Oslabuje se moc „tyranie jazyka“ a jazyk se v komunikaci znovu stává spíše sluhou než pánem. V tomto ohledu je možné vidět analogii jak mezi ptydepe a nefiktivními konstruovanými jazyky, tak mezi ptydepe a jazykem totalitární moci.

5.3 George Orwell: Devatenáct set osmdesát čtyři

5.3.1 Úlohy Newspeaku

Newspeak (v nejnovějším českém překladu neolekt) je jazyk dystopické totalitární diktatury v Orwellově románu *Devatenáct set osmdesát čtyři*. Poprvé byl román vydán roku 1948 a Newspeak od té doby vstoupil do běžného povědomí. Vystupuje nejen v příběhové části románu, Orwell sepsal také krátký text přímo o něm a připojil ho k *Devatenáct set osmdesát čtyři* jako dodatek *The Principles of Newspeak* (v českém překladu z roku 2011 jako *Zásady neolektu*⁸⁵).

Inspirace snad pochází z konlangu Basic English. Orwell tuto zjednodušenou angličtinu ve čtyřicátých letech chválil⁸⁶, později ovšem svůj názor přehodnotil, když viděl, kolik se toho v procesu zjednodušování ztrácí a že angličtina se tímto způsobem mění k horšímu. Své názory zveřejnil v eseji *Politics and the English Language* (Rogers 2011:157). Dalším zdrojem nápadů byly *Gulliverovy cesty*; sám Orwell uvádí, že zejména ve třetí části tohoto díla Swift „buduje dojem, že jedním z cílů totalitarismu není jen to, aby měli lidé ty správné myšlenky, ale vůbec *omezit jejich vědomí*.“ Swiftovi Hvajninimové (rasa inteligentních koní) nemají slovo pro „názor“ a v jejich rozhovorech se nikdy neobjevuje různost názorů. (Adams 2011: 58)

Orwell se pokusil své teoretické úvahy o jazyku (a možnostech jazyka při udržování totalitární moci) zpřítomnit prostřednictvím románu. Na Newspeak lze tedy nahlížet jednak jako na Orwellov pokus ilustrovat a umělecky obhájit vlastní teze, jednak (na úrovni fikce) jako na úspěšný projekt totalitární vlády ve fikčním světě, v němž Orwellovy hypotézy platí.

85 Otázkou překladu Newspeaku do „českého“ neolektu se hlouběji zabývat nebudu. Je však nutné podotknout, že překlad pořízený více než šedesát let po vzniku původního díla román aktualizuje, pravděpodobně nevyhnutelně. Do českého neolektu tak pronikají jazykové prvky z české totalitární řeči, která se plně rozvinula až po vzniku *Devatenáct set osmdesát čtyři*. Překladatelka Petra Martínková v poznámce k románu uvádí: „Nově vytvořený jazyk v románu *Devatenáct set osmdesát čtyři* zobrazuje jedno z vyjádření totalitární linie. Zakládá se na angličtině jakožto na původním jazyku imaginárního totalitního režimu, zároveň však postihuje obecné rysy totalitarismu. Při převodu do češtiny bylo třeba najít ekvivalent, který by vycházel z českého jazykového systému a přitom zachovával věrnost autorovu realistickému vnímání totalitní řeči. Za předobraz české obdoby tohoto fiktivního jazyka jsem tedy zvolila skutečnou řeč české totality, tzv. reálného socialismu. Z jejího charakteru jsem jako základní stavební princip vybrala dva typické znaky: hybridní kompozita a svévolné gramatické poklesky. To jsem doplnila jevy drobnějšími, ovšem neméně příznačnými, jako je například kumulování předpon. Domnívám se totiž, že takové řešení, takový jazykový paskvil, dá svou zhuštěnou obludností českému čtenáři nejpalčivěji pocítit obludnou paskvilnost režimu, v němž se odehrává děj románu a který možná zažil i on sám.“ (Orwell 2011: 517)

86 Z roku 1940 pochází také nevydaná esej *Nová slova* (New Words). Orwell v ní uvažuje o doplnění angličtiny novými termíny pro popisování vnitřního života jedince, neboť se domníval, že v tomto ohledu není jeho rodný jazyk dostatečně vybavený (Adams 2011: 59).

Myšlenka, že by Newspeak mohl fungovat v podobě, ve které ho Orwell načrtl, je dnes spíše odmítána⁸⁷, umělecký význam díla to však neumenšuje. Fakt, že jazyk funguje tak, jak má, je koherentní se zbytkem Orwellova dystopicky laděného světa. V ději románu se kromě toho Newspeak sice objevuje, ale je to jen jeho dočasná podoba, stádium vývoje. O Newspeaku v plné síle se hovoří až v dodatku: „Očekávalo se, že neolekt plně nahradí archilekt (čili spisovnou angličtinu, jak bychom mohli říkat) někdy kolem roku 2050.“ (Orwell 2011: 495)

Fabulotvorná funkce Newspeaku spočívá ve formě obsahu (zejména sémantické struktuře), zatímco jeho odkazování probíhá prostřednictvím substance obsahu: vypovídá jak o celkové povaze textového světa, tak o povaze totalitních (vše ovládajících) režimů, jež existují nebo by mohly existovat ve světě aktuálním.

5.3.2 Newspeak a významy slov

Vyjdeme-li z Orwellova předpokladu, že o čem nelze hovořit, o tom nelze ani uvažovat, pak je Newspeak nejen jazykem, ale také ideologií. Struktura Newspeaku odpovídá způsobu myšlení, který se vládnoucí strana Oceánie pokouší vštípit svým občanům – a tedy i světu, který se strana pokouší vybudovat. Strana prostřednictvím jazyka uvádí do fikčního světa další, hlubší rovinu fikce – podobně jako tajné společenství intelektuálů v Borgesově povídce *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*.

Specifikum Newspeaku spočívá v nakládání s již existujícím jazykem, angličtinou. Howard Jackson v knize *From Elvish to Klingon* zařazuje Newspeak (spolu s nadsatem Anthonyho Burgesse) do kategorie „smyšlené slovní zásoby“ (Adams 2011: 49).

Stejně jako ptydepe vychází Newspeak z myšlenky osekání slova o všechny vedlejší, „zbytečné“ významy. „Jeho slovní zásoba byla vytvořena tak, aby přesně a často s velmi jemným odlišením vystihla všechno, co chtěl straník řádně vyjádřit, a zároveň vylučovala všechno ostatní včetně možnosti, jak to pojmenovat nepřímou. Toho se docílovalo zčásti tak, že se zaváděly novotvary, ale hlavně tím, že se odstraňovala nežádoucí slova a zbylé výrazy se zbavovaly nežádoucího smyslu a pokud možno úplně všech vedlejších významů.“ (Orwell 2011: 495)

⁸⁷ Howard Jackson, také uvádí, že Newspeak „ignoruje lidské metajazykové schopnosti: fakt, že lidé mohou vědomě přemítat nad slovy, která používají“ (Adams 2011: 61) U člověka žijícího v totalitě může nicméně být tato schopnost potlačena nebo alespoň vytlačena do soukromé sféry.

Na rozdíl od ptydepe ale může mít slovo v Newspeaku více významů, je to dokonce žádoucí. Jazyk je postaven na tezi, že pokud bude stejné slovo označovat dvě protikladné skutečnosti, začnou tyto skutečnosti splývat také v myšlení uživatelů jazyka.

Nahlédneme-li do Fideliovy *Řeči komunistické moci*, vidíme, že ztotožňování významu odlišných (a někdy i protikladných) slov je pro totalitární jazyk typické. Nejenže tedy nelze o některých významech v jazyce vůbec hovořit, děje se i věc opačná: ať již mluvíme o čemkoliv, k některým pojmům se časem tak či onak dobereme. Například slovo „strana“ je možné na základě definic uvedených v projevech prakticky ztotožnit se slovem „(pracující) lid“⁸⁸, „masy“⁸⁹, „společnost“⁸⁹, „stát“⁹⁰ a „demokracie“⁹¹. Toto pronikání strany do mnoha v řeči frekventovaných pojmů vede k tomu, že nejen jazyk odkazuje sám na sebe, totéž provádí jeho prostřednictvím i strana. Nejlépe je to vidět tehdy, když vezmeme větu, kterou Fidelius cituje z Rudého práva, a veškeré pojmy významově spojené se stranou nahradíme právě slovem strana. „Hlavním obsahem naší demokracie je aktivní účast pracujících na řízení státu, hospodářství.“ (Fidelius 1998: 62) Po nahrazení dostaneme tuto větu: „Hlavním obsahem strany je aktivní účast strany na řízení strany.“⁹²

88 „Slovo ‚lid‘ může tak sloužit jako šifra pro ‚stranu‘, kdykoliv se použití pravého jména jeví neúnosné či nevýhodné.“ (Fidelius 1998: 44)

89 „Často jsme na předchozích stránkách užívali termínu ‚společnost‘, aniž jsme zkoumali, jaký význam mu v jazyce propagandy přísluší. Používali jsme ho spontánně, vedeni logikou tématu, nemohlo nám však ujít, že v průběhu našich úvah doznával výrazné proměny; jeho původně mlhavé obrysy se vyhraňovaly do podoby, která nám byla silně povědomá. ‚Společnost‘ dostávala charakteristické rysy ‚lidu‘. (Fidelius 1998: 55)

90 „Nebudeme se teď pouštět do hlubších průzkumů dialektických vztahů mezi ‚stranou‘ a ‚státem‘; spokojíme se předběžným konstatováním, že ve světě oficiální propagandy ‚strana‘ zákonitě plní i funkci ‚státu‘. (Fidelius 1998: 58)

91 „Teprve nyní jsme dostatečně připraveni k tomu, abychom pochopili, proč oficiální propaganda mnohy označuje KS za ‚jádro‘, resp. ‚zdroj‘ demokracie.“ (Fidelius 1998: 61)

92 Petr Fidelius považuje vytváření těchto řetězců za zcela úmyslný postup: „Jak funguje taková *totalitní řeč* v komunistickém provedení, o tom máme všichni dost a dost zkušeností. Připomeňme si tento mechanismus alespoň na několika případech.

Zmáčkneš třeba tlačítko ‚mír‘: rozsvítí se světýlko a naskočí ‚demokracie‘ a vzápětí nato ‚socialismus‘. Jiný možný řetězec: ‚mír – pokrok – lid – strana – socialismus‘.

Začneme odjinud a vyslovme ‚lid‘: opět se rozsvítí světýlko a najede ‚pokrok‘; přehodí se automatická výhybka a už tu máme ‚objektivní zákonitosti dějinného vývoje‘, které nás dovedou k ‚vědeckému učení‘ a odtud rovnou do náruče ‚strany‘ jakožto jeho výlučné strážkyně. A tak, než se nadějeme, jsme opět v ‚socialismu‘, jehož je ‚strana‘ jedinou zárukou.

‚Socialismus a demokracie jsou neoddělitelné.‘

‚Mír a socialismus jsou neoddělitelné.‘

‚Náš lid bytostně srostl se socialismem.‘

Všimněme si, jak nejrůznější pojmy *srůstají*, takže jsou *neoddělitelné*. Takovému pojmovému drúzy, srostlice, se pak do textu montují jako hotové panely (předobraz tohoto procesu můžeme sledovat v politické řeči předtotalitních formací, kde často srůstají pojmy ‚levice‘ a ‚pokrok‘, ‚pravice‘ a ‚reakce‘). Pak už je zcela bezpředmětné, ba nemožné se ptát, *co* je to mír, *co* je socialismus atd. Odpověď je už předem naprogramována: ‚mír‘ je ve skutečnosti ‚ideologický boj‘, ‚demokracie‘ je ve skutečnosti ‚uvědomělá podpora politiky komunistické strany‘ a socialismus je ve skutečnosti jiný název pro uspořádání společnosti ‚lidové demokracie‘. A skončíme zase u ‚strany‘, s jejímiž záměry a metodami se musíme volky nevolky ‚ztotožnit‘. (Fidelius 1998: 184-185)

Strana a jazyk mají v totalitě obdobné vlastnosti. Jejich ztotožnění napomáhá i to, že se význam pojmu strana rozvolňuje a je možné ji ztotožnit takřka s čímkoliv. Tyranie jazyka je zároveň tyraníí strany.

Na rozdíl od Newspeaku je skutečná totalitní řeč založená více na konotacích než na přesných denotacích – konotace vnímá uživatel jazyka jako své vlastní, nevnučené, a tudíž jim více podléhá. Tlak jazyka neprobíhá ve skutečnosti prostřednictvím slovníkových definic, nýbrž pomocí jednotlivých, neustále se opakujících promluv. Přesto se Newspeaku podařilo zachytit podstatný rys totalitarismu – jak fiktivní, jak nefiktivní řeč totalitní moci konstruuje fikci. V aktuálním světě je to první rovina fikce, ve fikčních světech pak rovina druhá (případně další).

6. Fiktivní jazyky a filosofie

6.1 Jorge Luis Borges: Tlön, Uqbar, Orbis tertius

6.1.1 Tři pohledy na tlönské jazyky podle úrovně fikce

Tlön, Uqbar, Orbis tertius je povídka argentinského spisovatele Jorge Luise Borgese. Poprvé vyšla roku 1940, do angličtiny byla poprvé přeložena v roce 1961. Zabývá se otázkami mystifikace, vztahu idejí k materiálnímu světu a fikce k realitě.

Vypravěč Borges se prostřednictvím hesla nacházejícího se v jednom jediném výtisku *Anglo-American Cyclopædia* dozvídá o existenci Uqbaru, země s nepříliš jasnou polohou kdesi v Iráku nebo Malé Asii. Jeho pozornost obzvláště upoutá oddíl „Jazyk a literatura“. V něm se píše, „že uqbarská literatura má fantastický ráz a že v jejích eposech se nikdy nehovoří o skutečnosti, ale jen o dvou imaginárních krajinách Mlechnas a Tlön“ (Borges 2009: 16). V encyklopedii *A Dictionary of Borges* jsou tyto fiktivní názvy interpretovány jako zvukové odkazování k významným kulturám: „Nazální zvuk slova 'Tlön' konotuje prostředí severu, v Borgesových textech vždy idealizovaného, v kontrastu k arabsky znějícímu přizemnějšímu Uqbaru.“ (Fishburn, Hughes 1990: 244)

Po nějaké době se vypravěči Borgesovi dostane do ruky svazek *A First Encyclopædia of Tlön. Vol XI. Hlaer to Jangr*. „Teď mi náhoda poskytla něco mnohem cennějšího a obtížnějšího. Měl jsem v rukou obsáhlý metodicky psaný zlomek celkových dějin neznámé planety, jejího stavitelství a karetních her, hrůzy bájesloví a šumotu jazyků, císařů a moří, nerostů, ptáků, ryb, algebry a ohně, teologických sporů a metafyziky. Všechno zřetelně a souvisle podané, bez zřejmého naučného záměru nebo parodického ladění.“ (Borges 2009: 17) Tento nálezní otevírá třetí rovinu fikce (první rovinou je svět autorského vypravěče, druhou rovinou smyšlený Uqbar, třetí rovinou planeta Tlön z uqbarské literatury).

Vše, co se o Tlön dozníváme, včetně podrobností o jeho fiktivních jazycích, je tak možné číst ze tří hledisek. Zaprvé z hlediska zkoumání literatury uqbarského národa. Toto hledisko se v druhé části povídky promění na pohled z pozice tajné společnosti, která Tlön vypráví. Zadruhé z hlediska vypravěče, který naráží na zmínky o Uqbaru a Tlön a později i na artefakty z tohoto světa, což vede k tomu, že začne chápat Tlön jako skutečný. Přesto jej však popisuje filosofickými pojmy aktuálního světa. A konečně zatřetí z hlediska čtenáře, pro

něžž je i vypravěč Borges fikcí.

Tyto roviny fikce v textu splývají a samy se postupně proměňují. Recipient si je v průběhu čtení uvědomuje všechny, v textu je však v každém okamžiku zdůrazněna pouze jedna. Pohled prostřednictvím země Uqbar se mění na pohled prostřednictvím tajné organizace. Pohled vypravěče Borgese, jenž uvažuje o Tlönu jako o fikci, se proměňuje v pohled téhož vypravěče, který chápe Tlön jako skutečnost (ale popisuje jej jazykem pozemské filosofie).

V každém z těchto pohledů (tj. v každé z těchto rovin fikce) mohou mít tlönských fiktivních jazyky poněkud odlišnou funkci. Například samotný název Tlön může být z hlediska čtenáře (jak naznačuje *A Dictionary of Borges*) chápán jako součást binární opozice Tlön-Uqbar, jakési základní dichotomie kultury, rozdělení na idealistický sever (západ) a materialistický jih (východ).

Z hlediska vypravěče Borgese (či čtenáře nazírajícího fikční svět jeho prostřednictvím) je Uqbar výrazně méně signifikantní. V textu je Uqbar mnohem významnějším jevem než ve fikčním světě samém, informace o něm zabírají polovinu povídky a je obsažen i v názvu. Vypravěč Borges přitom o Uqbaru v souvislosti s Tlönem neuvažuje, chápe Uqbar pouze jako jeden z kanálů, jimiž je Tlön představován světu a který nakonec úplně zmizí. Místo srovnávání s Uqbarem si tedy čtenář jeho očima uvědomuje otázku, proč zvolila tajná mystifikační společnost, která má Tlön na svědomí, právě takový název planety a ne jiný. V tomto pohledu mnohem silněji vystupují fiktivní jazyky Tlönů, neboť právě z nich jméno Tlön vzešlo. Zároveň se tyto jazyky v rovině fikce stávají skutečně propracovaným a geniálně promyšleným systémem, ne pouze stručným návrhem. Vypravěč dochází k poznání, že snaha postupně přetvářet Zemi v Tlön je úspěšná a slovo Tlön tak začíná označovat změnu způsobu myšlení, z pozemského karteziánského na tlönský berkeleyovský.

Třetí pohled, v povídce obsažený jen náznakově, je pohledem uqbarského literárního badatele, který se zamýšlí nad uměním svého etnika. Taková osoba je zřetelněji fiktivní než vypravěč Borges (je součástí vnitřní fikce, nikoliv fikce vnější), nicméně vnímání Tlönů jejích očima je stejně legitimní jako v předchozím případě. „Tlönská konspirace“ má zjevně být sestavena s obzvláštní pečlivostí, a tedy i s přihlédnutím k tomu, aby Tlön byl smysluplný i pro své fiktivní uqbarské tvůrce. Z tohoto pohledu získávají tlönské jazyky své historické a geografické ukotvení: jsou čtenářem posuzovány jako něco, co by mohlo vzniknout na Blízkém východě. Přestávají být chápány jako úmyslný filosofický experiment. Místo toho nyní dávají hloubku fiktivní civilizaci Uqbaru, ač toho o ní víme jen málo, protože právě ona

postupně, bez organizujícího génia v pozadí, Tlön stvořila. Recipient tedy rázem může uvažovat nad tlönskými jazyky, založenými čistě na slovesech či přídavných jménech, s ohledem na podobné tendence například v semitských jazycích, zná-li je. Jakmile je však Uqbar odhalen jako jeden z prostředků tajné společnosti, která jeho pomocí hodlá postupně představit Tlön světu, mění se pohled uqbarského literárního badatele na pohled intelektuála, který sám Tlön vytváří – na rozdíl od uqbarského umělce úmyslně a cílevědomě, avšak s dokonale shodným výsledkem.

K takovému rozlišování je však potřeba pečlivé a informované čtení, ke kterému patrně přistoupí jen menšina recipientů. Mnozí čtenáři vnímají Borgesovy jím vymyšlené fiktivní názvy a jím převzaté reálné názvy na stejné úrovni, neboť je díky silné „vnější fikci“ nejsou schopni rozlišit. Mezi „vnější fikcí“ a „vnitřní fikcí“ u Borgese rozlišuje Alfonso de Toro v textu *Borges and postmodernity*, jenž je součástí knihy *Latin American Philosophy*. Vnější fikcí je vypravěč v první a/nebo třetí osobě, který se pomocí exaktnosti a přesných odkazů snaží o co největší důvěryhodnost. „Přívál citací poskytovaných důvěryhodným vypravěčem způsobuje – obzvlášť, pokud je čtenář není schopen zvládat – rozpad hranice mezi realitou a fikcí. Tím způsobem vypadají jména osob, zemí, měst a oblastí, ať už jsou reálné či ne, jako texty zároveň reálné i čistě fiktivní, a posléze jako pouhé znaky.“ (Mendieta 2003: 94)

6.1.2 Tlönské jazyky mezi konstruovanými a přirozenými jazyky

Text povídky pokračuje úvahou nad tím, kdo stvořil Tlön a jeho propracovaný systém přírodních i společenských zákonitostí. Myšlenka, že by to mohl být jedinec, je v povídce odmítnuta. „Panují dohady, že tento *brave new world* je výtvozem tajné společnosti astronomů, biologů, inženýrů, metafyziků, básníků, chemiků, matematiků, moralistů, malířů, geometrů... řízených nějakým úplně neznámým geniálním člověkem.“ (Borges 2009: 18)

Tlönské jazyky tedy nejsou představeny jako typické fiktivní jazyky s jedním tvůrcem či jen několika málo spolutvůrci: početností svých původců se přibližují jazykům přirozeným. Jak v Borgesových povídkách bývá zvykem, hranice mezi přirozeným a umělým je zčásti rozvolněna – přirozené jazyky vznikají také prostřednictvím jazykové kreativity, jen bez předem stanoveného cíle, ve větším časovém úseku a s větším množstvím původců, přičemž jednotlivé autory není možné dohledat. Všechna tato tvrzení ale platí i pro tlönské jazyky; cíl

zná jen tajemný geniální organizátor a tvůrci Tlönu upadají v zapomnění a neexistenci, když se jejich dílo postupně stává reálným. To všechno pochopitelně platí pouze pro fikční svět; v aktuálním světě je jejich autorem, nebo přinejmenším autorem toho mála, co z nich známe, sám Borges.

Tento postupný přechod konstruovaných tlönských jazyků v jazyky přirozené lze přirovnat i k jevu, který se do jisté míry objevuje i v aktuálním světě. Velice populární fiktivní (nebo obecněji konstruované) jazyky se stávají předmětem jazykové kreativity dalších a dalších jednotlivců. Vezměme si za příklad startrekovskou klingonštinu; pokud by se hypoteticky ztratily veškeré informace o původních autorech a upravovateli jazyka, vyvíjel by se jazyk nadále jako přirozený. Borgesův text tedy naznačuje, že hlavní rozdíl mezi přirozeným a konstruovaným spočívá právě v povědomí o tvůrcích a jejich úmyslech. Pokud toto povědomí postrádáme, nemůžeme konstruovaný jazyk od přirozeného odlišit.

6.1.3 Tlönské jazyky a tlönský idealistický světonázor

S fiktivními jazyky – zejména tlönskou *Ursprache*, ze které se vyvinuly všechny další tlönské jazyky – pak úzce souvisí tlönský světonázor, který je rozepsán na dalších stránkách. Tento světonázor lze označit za monismus nebo totální idealismus; materialistické učení vzbuzuje pohoršení. „Národy té planety mají tradičně idealistický světový názor. Idealismus je předpokladem jejich jazyka a věcí z něj odvozených – náboženství, písemnictví a metafyziky.“ (Borges 2009: 19) Jazyk je tedy v tomto pojetí ovlivněn světonázorem, a nikoliv naopak, ačkoliv lze namítat, že vidění světa je v každém okamžiku znovu konstruováno z náboženství, písemnictví a metafyziky, a vzniká tak kruh, ze kterého nelze vystoupit. V povídce se to ale přesto děje: vypravěč hovoří o tlönském světonázoru jako o idealistickém, ačkoliv v Tlönu samotném opozice idealismus/materialismus neexistuje, neboť vše je idealistické. Takové nahlížení na světonázor (a tedy i na jazyk) je umožněno právě různými úrovněmi fikce, jež se v povídce objevují.

Popisy vlastností tlönských jazyků (nebo lépe jazykových skupin), jimiž se liší od jazyků pozemských a kterými odpovídají tlönskému idealistickému světonázoru, zatímco jazyky Země jsou v tomto srovnání vhodné spíše k podpoře názorů materialistických či dualistických.

„Předpokládaná tlönská *Ursprache*, ze které se vyvinuly ‚dnešní‘ jazyky a dialekty,

nemá substantiva. Existují v ní neosobní slovesa, určovaná jednoslabičnými příponami (nebo předponami), jež mají adverbialní funkci. Tak například neexistuje slovo, jež by odpovídalo slovu měsíc, ale existuje sloveso, jehož tvar by zněl asi „měsíčněť“ nebo „měsíčit“. „Nad řekou se vynořil měsíc“ se řekne „hlör u fang axaxaxas mlö“, neboli v doslovném překladu: nahoře (*upward*) za stáleplynoucím rozměsíčnělo. (Xul Solar překládá stručněji: „Hoj, za plynoplynoucím měsíčilo.“ *Upward, behind the onstreaming, it mooned.*)“ (Borges 2009: 19-20)

Zda je jazyk a svět skutečně provázán tímto způsobem, není v tomto případě podstatné. Jde o ryze literární postup, který dodává smyšlené kultuře zdání reálnosti a věrohodnosti. Čtenář zná význam tlönských slov, která jsou v textu uvedena, a protože ví, že v nich chybí substantiva, získává dojem, že skutečně chybí něco stálého a trvalého. Oba, autor i recipient, vycházejí z jazyků, které znají, a tlönská slova na tyto zkušenosti svým významem odkazují. Je to zvláštní způsob metajazykového odkazování – to, že „měsíčit“ je sloveso a znamená průběh děje, je důležitější, než konkrétní představa tohoto děje samotného.

Propojení jazyka a myšlení jeho mluvčích je oblíbenou kulturněantropologickou teorií vycházející ze Sapir-Whorfovy hypotézy. Převaha jednoho ze slovních druhů je přitom nejjednodušším způsobem, jak vystihnout charakter jazyka. O hebrejštině a jejích slovesech píše Milan Balabán: „Hebrejské myšlení se rozchází s řeckým v otázce času (Boman upozorňuje na zkoumání Cullmannovo). Upozorňuje, že v hebrejském pojetí je podtržen čas a jeho funkce, kdežto *prostor* je času podřízen (zde se opírá o Žida-filosofa Ernsta Cassiera). Boman má za to, že sama hebrejská gramatika, především hebrejské sloveso, je výrazem a podložím originálního typu myšlení – jinak vnitřně strukturovaného a noeticky směřovaného, než je myšlení řecké.“ (Balabán 1996: 21)

Borges se ovšem takto prosté rozdělení nesnaží předkládat. V povídce nenajdeme žádné zobecňující soudy, jako je ten o hebrejském myšlení, soudy, které by bylo možné napadnout uvedením výjimek a protiargumentů. Spíše než s lingvistickými fakty pracuje s představami a předsudky čtenářů. Otázka jazyka a světonázoru se individualizuje. Rozhodující otázkou už není „jak přemýšlí národ, v jehož řeči převládají slovesa“, nýbrž „jak bych asi přemýšlel já sám, kdyby slovesa začala převládat v mém vlastním idiolektu“ a recipient se tak podílí na experimentu.

Jelikož čtenář nemá naději do tlönského myšlení proniknout, musí přijmout to, co se o něm říká v textu, tedy že je idealistický, založený na čase atp. Převaha sloves v tlönských jazycích pak tato tvrzení pouze podporuje, jsou však spíše formálním důkazem, bez kterého

by bylo možné se obejít – čtenář (stejně jako vypravěč Borges) musí v otázce tlönského světonázoru tak jako tak důvěřovat tomu, co je o něm uvedeno jako „encyklopedický fakt“. Údaje o tlönštině mají v textu stejný mystifikační/fikční úkol jako citace z neexistujících děl.

6.1.4 Tlönské jazyky a otázka struktury

V okamžiku, kdy jsou substantiva nahrazena (či vytvářena) adjektivy, vstupuje do hry ještě jiný moment. „To, co bylo právě řečeno, týká se jazyků na jižní polokouli. Na severní polokouli (o jejíž *Ursprache* je v jedenáctém svazku jen velmi málo údajů) není základním prvkem sloveso, ale jednoslabičné adjektivum. Substantivum se tvoří hromaděním adjektiv. Neříká se měsíc. Říká se ‚vzdušný-jasný na tmavém-okrouhlém‘ nebo ‚oranžový-tenký-nebeský‘ nebo jakékoli jiné spojení. Ve zvoleném případě množství adjektiv odpovídá reálné věci. Je to čistě náhodné. V písemnictví severní polokoule (podobně jako v existujícím světě Meinongově) se vyskytuje spousta ideální věcí, pro tu chvíli shromažďovaných a rozháněných v souladu s básnickým záměrem. (...) Existují proslulé básně skládajícího se z jediného slova, které označuje *básnický předmět* vytvořený autorem. Paradoxním důsledkem toho, že nikdo nevěří v reálnou existenci substantiv, je jejich nekonečný počet. Jazyky tlönské severní polokoule mají všechna podstatná jména indoevropských jazyků – a ještě mnohá navíc.“ (Borges 2009: 20-21) Je možné zde nalézt paralely k Ajvazovým jazykům v románech *Zlatý věk* a *Lucemburská zahrada*, také v těchto dílech fiktivní jazyk otevírá (avšak neřeší) otázku, jak uvažovat nad skutečností, respektive o vztahu jazyka a skutečnosti.

Jazyk však v případě povídky o Tlöně neodkazuje pouze k tlönskému světonázoru a k dynamice při vnímání světa; je také odkazem na různé kombinatorické úvahy nad světem. Toto téma se v Borgesově tvorbě často vrací, nejsilněji je přítomné pravděpodobně v povídce *Babylónská knihovna*. „Z těchto nevyvratitelných premis vyvodil závěr, že Knihovna je završený celek a její regály zahrnují všechny možné kombinace (obrovský, i když nikoli nekonečný počet) dvaceti ortografických znaků, tedy všechno, co lze vyjádřit ve všech jazycích.“ (Borges 2009: 82) V povídce o Tlöně stojí na místě ortografických znaků jednotlivá adjektiva, jejichž kombinací lze vyjádřit naprosto vše, existující a neexistující, reálný svět i všechny možné světy. Tlönské jazyky na severní polokouli tedy představují odkaz na chápání světa jako struktury. Na rozdíl od slovesných jazyků jižní polokoule zde odkaz nespočívá v přítomnosti dominantního slovního druhu, nýbrž v tom, jak se s ním při

konstrukci výpovědi nakládá, jakým způsobem probíhá slovtvorba.

V této konstrukci pojmu z jednotlivých jeho vlastností vyjádřených adjektivem lze vidět odkaz na pojetí světa jako něčeho, co je složené z konečného počtu prvků. „Že rozmanitost na první pohled (jevově) nepřeborná a nekonečná může být převedena na konečný a přehledný počet počátků, je motiv charakteristický pro řeckou filosofii a vzdělanost vůbec. Odtud pak přešel do evropské vzdělanosti obecné. Mohlo by se tvrdit dokonce, že patří k jakýmsi prafenomenům, které názorně vyjadřují její originální ráz a odlišnost od kultur jiných.“ (Patočka 1992: 61)

Takové hledání finitního základu lze, jak Patočka uvádí, hledat ve všech oblastech: základní barvy v malířství, tóny v hudbě, stavební prvky v architektuře... „V poezii je sice uplatnění téže myšlenky omezenější, ale přece jsou zde složky, kde je toto uplatnění naprosto jasné – obor metriky a básnických forem je zde hlavní doménou uplatnění této myšlenky.“ (Patočka 1992: 77)

Podobně jako u tlönských jazyků jižní polokoule jsou tyto adjektivní jazyky v první řadě odkazem na určitý typ uvažování. Ještě více je zde ale patrné, že nejde o snahu dokázat propojení jazyka a myšlení, tento vztah je zde velmi volný. Větší význam má fakt, že fiktivní jazyk na tento „typicky řecký a racionální“ motiv vůbec odkazuje, a tím dokazuje, že Tlön (či jeho tvůrce) o teorii světa složeného z konečného množství prvků ví, stejně jako o různých dalších filosofických teoriích. Tlön je tak předveden jako svět rovnocenný světu reálnému; a o to pravděpodobněji se pak jeví mystifikace v závěrečné části povídky, kdy Tlön díky práci svých tvůrců postupně proniká do reálného světa a pohlcuje ho.

6.1.5 Tlönské jazyky jako dialog mezi autorem a čtenářem

Jedním ze způsobů, jak k tlönským jazykům přistupovat, je zcela je vytrhnout z jejich fiktivních kontextů (jazyky skutečného Tlönu, jazyky Tlönu vymyšleného v Uqbaru, jazyky Tlönu vytvořeného tajnou společností) a místo toho je chápat jako zvláštní komunikační kanál mezi autorem a čtenářem.

Tlönských slov uvedených v povídce není mnoho, takřka všechna však připomínají citoslovce – Tlön, ur, hrön, hlör, u, fang, axaxaxas, mlö. Takové pojetí je v souladu s postmoderní vyprázdněností: po dlouhém hledání významů a smyslů zůstávají jen zvuky, jež samy žádný význam ani smysl nemají.

Profesor Andrew Hurley, jeden z překladatelů Borgesova díla do angličtiny, ve své přednášce *Záhir a já* na borgesovské konferenci v roce 1999 dokonce přirovnal uvedenou větu v tlönském jazyce ke spisovatelově smíchu: „...nečitelné a nepřeložitelné věty jako *O time thy pyramids* nebo *axaxaxas mlö* (což může být vysloveno pouze jako autorů krutý, výsměšný chechot)...“⁹³

93 HURLEY, Andrew. *Zahir and I*. The Modern Word [online]. [cit. 2014-02-07]. Dostupné z: http://www.themodernword.com/borges/Zahir_and_I.html

6.2 Tomasso Landolfi: Rozprava o vyšších systémech

6.2.1. Filosofické a estetické drama

Rozprava o vyšších systémech je povídka italského spisovatele Tomassa Landolfiho. Poprvé vyšla ve stejnojmenné sbírce povídek v roce 1937. Do češtiny byla přeložena v roce 1997, objevila se ve výboru z Landolfiho textů nazvaném *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*. Význam díla dokládá už jen to, že první tři slova z básně napsané ve fiktivním jazyce, kterou povídka obsahuje, se objevují v titulu italského slovníku fiktivních jazyků *Aga magéra difúra: dizionario delle lingue immaginarie*⁹⁴.

Povídka pojednává o básníkovi, který se pokouší v praxi uplatnit svou teorii, že při psaní poezie je lepší neznat používaný jazyk dokonale. Nemožnost exaktního vyjádření a nutnost opisovat své myšlenky pomocí obrazů má pak vést k vyšší umělecké hodnotě díla⁹⁵. Od anglického kapitána se „nedokonale“ naučí „persky“ a sepiše v tomto jazyce tři své vrcholné básně. Teprve potom zjistí, že jazyk, který se naučil, ve skutečnosti perština není. Svou poezii psal v jazyce, který vytvořil (patrně) kapitán spojením různých orientálních jazyků. Tento jazyk následně zapomněl a básník se stal jedinou osobou na světě, která svým dílům rozumí. „Jaké vlastně ty mé tři básně jsou? Když jsem je napsal v neexistujícím jazyce, jako bych je nenapsal vůbec!“ (Landolfi 1997: 16) Povídka se tedy dotýká otázek estetiky, definice poezie a uměleckého díla vůbec.

Jak poznamenává například *Encyclopedia of Fictional and Fantastic Languages*, je název povídky narážkou na Galileiho nejvýznamnější dílo *Dialogy o dvou největších systémech světa*. „Astronom se v něm pokusil obejít církevní cenzuru tím, že své argumenty ve prospěch heliocentrického planetárního systému předložil prostřednictvím dramatu o třech postavách.“ (Conley, Cain 2006: 43). Také Landolfiho povídka obsahuje pouze tři postavy: vypravěče, básníka a kritika; ti zrcadlí dva intelektuály a neutrálního laika z Galileiho textu.

94 ALBANI, Paolo, BUONAROTTI, Berlinghiero. *Aga magéra difúra: dizionario delle lingue immaginarie*. Zanichelli, 1994. 478 s.

95 Nabízí se otázka, proč by mělo právě psaní v jazyce, který básník nezná dokonale, vést k hodnotnější básni. Klíčem by mohla být představa, že použití takového jazyka je méně zatíženo konvenčností. Nedokonale osvojený jazyk pak více odpovídá myšlence. To by znamenalo, že pro básníka z povídky je umělecké dílo založeno na naplnění autorské intence – čím těsnější je vztah mezi myšlenkou a básní, tím je báseň hodnotnější. Zároveň můžeme sledovat jistou příbuznost tohoto postupu s Tolkienovým „tvořením světa z jazyka“ – také v tomto případě vzniká nová kvalita spojením výrazu (tj. zvuku a pravidel nového jazyka) s obsahovou substancí (námět, který básník zpracovává).

6.2.2. Kapitánův jazyk a vztah jazyka k literárnímu dílu

I když je v textu uvedena báseň v kapitánově jazyce včetně jejího překladu do italštiny (respektive češtiny), nehraje její případná podobnost s reálnými jazyky příliš velkou roli. Úlohu perštiny jakožto jazyka, za který je kapitánův jazyk vydáván, by mohl sehrát kterýkoliv jiný exotický jazyk.

Konkrétní podoba slov a rýmy jsou v případě kapitánova jazyka přítomny zejména proto, aby báseň budila dojem skutečného jazyka a tím posilovala odkaz, který je v textu přítomen silněji, a sice odkaz na jazyk uměleckého díla jako takový. Důležitější než podoba jazyka jsou v tomto případě jiné jeho vlastnosti zmíněné v textu, zejména omezený počet jeho mluvčích a schopnost či neschopnost čtenářů básně mu porozumět.

Toho, že otázky nastolené kapitánovým jazykem vedou k otázkám literárního jazyka vůbec, jsou si vědomy i samy postavy povídky. Obě roviny zápletky, tedy drama básníka, který ze sebe vydal to nejlepší v nesrozumitelném jazyce, a drama estetických a filosofických problémů, se vzájemně ovlivňují a obrátě proplétají. Postavy si druhou ze zmíněných rovin uvědomují a pokoušejí se na navozené otázky odpovídat; tyto teoretické estetické problémy zároveň nejsou pouhým planým spekulováním bez následků, mají praktický dosah na básníkův příští život.

Nejdůležitějšími ze zmíněných estetických otázek jsou otázky významu recipienta, definice umění a nutnosti přítomnosti sémantických významů v literárním díle. Povídka na ně samozřejmě nedává odpověď, ani nemůže. Jejím smyslem je spíše rozbourání zjednodušených teorií a představ; ty jsou vyjádřeny jedinou větou, kterou říká slavný kritik, když se loučí s vypravěčem a básníkem: „Všichni víme... co je to umění.“ (Landolfi 1997: 27)

6.2.3. Kapitánův jazyk mezi konstruovaným a přirozeným jazykem

Podobně jako u Borgesových jazyků planety Tlön je těžké rozhodnout, zda by měl být kapitánův jazyk v rámci fikčního světa chápán jako konstruovaný, nebo jako přirozený. Příčina je ale v tomto případě jiná, spočívá v jeho fiktivní genezi: je dílem jednotlivce, který vybral, přijal a přetvořil prvky různých přirozených jazyků.

Přestože měla kapitánova řeč pouze jediného mluvčího (později dva, když se její základy naučil básník, posléze opět jednoho, když kapitán svůj jazyk zapomněl, a nakonec

žádného, když básník zničil své poznámky), nelze ji považovat za idiolekt. I ten sice vzniká výběrem, v případě kapitána došlo ale k modifikacím natolik zásadním, že řeč není srozumitelná mluvčímu žádného z přirozených jazyků, ze kterých vzešla, ani ji podle vypravěčova tvrzení nelze rozluštit zkoumáním genetických vztahů.

Kapitánův jazyk je vlastně výsledkem omylu. Vznikl neúmyslně, podobným způsobem jako současná podoba víceméně všech přirozených jazyků, tedy jazykovými změnami ve všech podobách. Stejně jako u přirozených jazyků (nebo fiktivních jazyků, které jsou diachronní a přirozený jazyk napodobuje) hrál nemalou roli jazykový kontakt.⁹⁶

Kapitánův jazyk tedy má svůj vývoj, avšak ve zmenšeném měřítku. Vzniká v poměrně krátkém časovém úseku a je stvořen pouze jedinou osobou. Přestože tedy má paradoxně blíže k přirozeným jazykům, fakt, že není dílem delšího vývoje v početnější skupině mluvčích takové označení znemožňuje.

Ani přirovnání ke konstruovaným jazykům by pochopitelně nebylo přesné. Tyto, ač mohou mít také pouze jediného tvůrce a původci jazykové kreativity jsou vždy známi, jsou vždy tvořeny úmyslně, s nějakým cílem, nebo alespoň vědomě – již samotný termín „konstruovaný jazyk“ předpokládá vědomou, aktivní činnost. A jak je uvedeno v povídce, kapitán se zřejmě celou dobu domníval, že jazyk, kterému básníka učil, je skutečně perština, nanejvýš poněkud nepřesná.

Landolfi tedy nejenže zpochybňuje zavedená estetická a uměnovědná schémata a nutí ke zpřesňování definic v těchto oborech; tutéž dekonstrukční úlohu hraje *Rozprava o vyšších systémech* i v jiných oborech, jako je lingvistika.

96 Lingvista Jan Pokorný uvádí: „Ke konvergenci dochází při sbližování jazyků v důsledku vzájemného kontaktu. Jazyky jsou ve vzájemném kontaktu od počátku lidské historie a patrně bychom nenašli jazyk, který v sobě nenese prvky získané kontaktem s jinými jazyky.“ (Pokorný 2010: 123)

6.3 Michal Ajvaz: Zlatý věk a Lucemburská zahrada

6.3.1 Otázka jazyka v díle Michala Ajvaze

Současný český spisovatel Michal Ajvaz se ve svých knihách dlouhodobě zabývá tématem jazyka a jeho vztahu ke skutečnosti. Teprve v románu *Lucemburská zahrada* z roku 2011 přistupuje k těmto problémům přímo prostřednictvím fiktivního jazyka (yggurštiny), i ve starších dílech ale nalezneme o fiktivních jazycích zmínky. Kromě toho je Ajvazova yggurština neodmyslitelně spjatá s otázkami filosofie jazyka. Proto i ta Ajvazova díla, kde se fiktivní jazyk objevuje málo nebo vůbec, pomáhají dešifrovat roli yggurštiny v *Lucemburské zahradě*.

Kromě *Lucemburské zahrady*, pro téma fiktivních jazyků nejdůležitější, se v této kapitole budu podrobněji věnovat i románu *Zlatý věk* (2001), neboť *Lucemburskou zahradu* časově i tematicky předchází.

6.3.2 Srovnání Zlatého věku a Lucemburské zahrady

Ve *Zlatém věku* je lépe než v *Lucemburské zahradě* vidět, že účelem Ajvazových fiktivních jazyků je mnohem spíše podat výpověď o jazycích nám známých, popřípadě o jazyku obecně, než vytvářet fiktivní jazyk jako samostatné umělecké dílo. Fiktivní řeč ostrovanů ze *Zlatého věku* je sama o sobě zajímavá jen málo; objevuje se jen ve jménech, chybí jí sjednocující princip a snaží se příliš neodvádět pozornost od věcí, které popisuje. Jinými slovy, důležitější je to, co popisuje (a mnohdy to jsou věci, pro které nám známé jazyky výrazy nemají), než jak popisuje.

Vhodným příklad je „jazyk skvrn“, který domorodci ve *Zlatém věku* vynalezli pro popis neurčitých tvarů. „Když ostrované neměli před očima příklad prorokovy odvahy, s níž se nořil do zářivě nesmyslného světa šumů a skvrn, znejistěli a začali se ohlížet po překladatelích a interpretech, potřebovali teď gramatiku a lexikon skvrn, aby jejich řeči porozuměli. V té době začaly vznikat katalogy či slovníky skvrn. Tam, kde my vidíme jen říši nerozlišitelných přechodů, nacházeli ostrované podobnosti a rozdíly; tehdy vznikla klasifikace skvrn, pro různé typy skvrn byla ustavena jména a byly k nim přiřazeny pevné významy.“ (Ajvaz 2011b: 85) Samotné typy skvrn pak mají jména jako „tneab“, „amamr“, „grm mupu“,

„irao“, „ladio“, „ede“ nebo „alopo“⁹⁷ (Ajvaz 2011b: 88-89).

V *Lucemburské zahradě* uplatňuje Ajvaz podobný postup, ale větší propracovaností fiktivní yggurštiny jej zamlžuje. Používá oblíbený postmoderní postup spojování „vysokého“ s „nizkým“ a „uměleckého“ s „populárním“. Vypravěč, středoškolský profesor Paul čte nedokončený text *Návrat z druhé strany*, prozaický fragment svébytného badatele a žertěře Donalda Rosse. Yggurština, která se v tomto fantastickém textu využívá v přímé řeči, se maskuje jako pouhá ozdoba či jako prvek navozující atmosféru jiného světa. V rovině *Návratu z druhé strany* tyto funkce snad má, zároveň ale silně vstupuje do příběhu Paulova. Tam pak plní svou hlavní úlohu – prostřednictvím Paulova vztahu k ní se otevírají otázky filosofické a obecně jazykové.

Ajvaz v rozhovoru sám uvádí, že „yggurština má dost podobnou gramatickou strukturu jako třeba čeština a že ani tvoření pojmů se neřídí nějakým zvlášť odlišným režimem“ (Kořínek, Ajvaz 2011) a že „jednotný tón yggurštiny je dán především tím, že v ní převažují znělé souhlásky nad neznělými a že se tam kromě zdvojených souhlásek nevyskytují žádné souhláskové skupiny“ (Kořínek, Ajvaz 2011).

6.3.3. Zlatý věk a strukturování skutečnosti

V rozhovoru pro časopis A2 Michal Ajvaz uvedl: „Ve Zlatém věku mě zajímala otázka možnosti jazyka, který by strukturoval skutečnost úplně jiným způsobem, než to dělají jazyky, které známe. Jazyk, kterým v té knize hovoří ostrované, se od známých jazyků liší tím, že vytváří jinak pojmy, má označení pro skutečnosti, které by nás nikdy nenapadlo pojmenovávat zvláštním slovem, a naopak zase nemá žádná slova pro označení našich nejběžnějších jevů. A to přemýšlení o jinak strukturovaných jazycích není především důsledkem zájmu o vytváření nějakých bizarností, které nemají s naším světem nic společného, spíše je to cesta k tomu, jak uvidět novým způsobem vlastní jazyk a svět. V konfrontaci s možností jazyka, který pořádá skutečnost jiným způsobem, jako by se ukazovalo, že jazyk a pohled, jakým se díváme na skutečnost, jsou něčím stejně podivným a fantastickým, a v té podivnosti a fantastičnosti stejně fascinujícím a zázračným.“ (Kořínek, Ajvaz 2011)

Jakožto zkušený autor a myslitel si Ajvaz uvědomuje, že pro text nemusí být důležitý

97 Pojmenování pro různé typy skvrn je také příkladem jemnější artikulace substance. V lingvistice se často ukazuje tento jev na různém pojmenovávání barev v různých jazycích.

ani tak charakter fiktivního jazyka, jako spíše sám fakt jeho přítomnosti. To, že se vypravěč *Zlatého věku* potýká s jazykem ostrovanů (a jejich myšlením), zdůrazňuje nesamozřejmost toho, jakým způsobem nahlížíme na skutečnost a jakým způsobem ji strukturujeme. Již zde je naznačeno propojení řeči s hudbou a architekturou: „Hudbu počátků je třeba ztratit, aby se vrátila jako snová ozvěna v architektuře myšlenky.“ (Ajvaz 2011b: 52) Tato metafora se pak znovu a silněji objevuje v *Lucemburské zahradě*.

Ajvaz se snaží čtenáře dovést ke kladení otázek, nedává mu jasné odpovědi, znejistuje ho. Vypravěč odmítá, že by ostrovní jazyk byl jazykem ideálním. Místo toho je pokaždé, když se jazyk tematizuje, zdůrazněna role náhody a neurčitosti. „Ostrované nemluvili, aby zaplnili ticho, protože žádné ticho neznali, mluvili proto, že v řece šelestů našli zárodky slov, vět a obrazů, a proto, že v okolních zvucích našli svou nejvlastnější myšlenku – myšlenku, o níž do té doby nevěděli. Nikdy jsem si však nemyslel, že obyvatelé ostrova našli nějaký rajský stav řeči.“ (Ajvaz 2011b: 52)

6.3.4. Lucemburská zahrada a otázka porozumění

V románu *Lucemburská zahrada* otevírá fiktivní jazyk nejen otázky vztahu jazyka a světa, ale také otázky porozumění. S velkou většinou pasáží ve fiktivní yggurštině se dostáváme do kontaktu hned na začátku románu, ve fragmentu textu *Návrat z Druhé strany*. Zapálený čtenář si může tyto pasáže později přeložit pomocí neúplného slovníku a gramatiky, které nalezne v epilogu. To ale samozřejmě učiní jen menšina těch skutečně důkladných, běžný konzument literatury spíše pokrčí rameny a – snad správně – nebude považovat rozhovor postav nedokončeného fantastického románu, nota bene takového, který je představován jako text uvnitř jiného textu, za podstatný.

To, že cizojazyčné pasáže časem vylouští sám Paul nebo některá jiná postava, je přítomností slovníku logicky implikováno a stojí to, přijmeme-li Schmidův generativní model narativních rovin⁹⁸, v nejnižší rovině, to jest v rovině dění. Je to něco, co se stane po „konci“ románu, něco, co je součástí modelovým čtenářem rekonstruované fabule, ačkoliv se to v románu samotném nepopisuje.

Přítomnost slovníku a gramatiky je však zároveň prvkem autorské strategie: je vlastně pobídkou čtenáři, aby začal román číst znovu. S trochou generalizace lze asi říci, že existují

⁹⁸ SCHMID, Wolf. *Narativní transformace: dění - příběh - vyprávění - prezentace vyprávění*. 1. vyd. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. S. 21-22.

dva možné čtenářské přístupy k tomuto novému čtení. Pokud se do pasáží obsahujících yggurštinu pustí naivní čtenář, pak proto, aby se dozvěděl více o fantastickém příběhu z Druhé strany. Modelový čtenář⁹⁹ čte podruhé z toho důvodu, že mu to bylo přítomností slovníku naznačeno – snaží se dospět k pochopení autorského záměru následováním podobných pobídek. Od čtenáře naivního se liší tím, že tak činí zcela vědomě, není manipulován – tím, že *Lucemburská zahrada* obsahuje jak prvky filosofické prózy, tak dobrodružného románu, dává důvod k novému čtení oběma zmíněným typům čtenáře. Spíše než ve sledování děje nalézá estetické uspokojení ve zkoumání, jak je příběh udělán a jakým způsobem se při recepci románu pojí „vysoké“ a „nízké“ – nutnost opakovaného čtení pro plné pochopení je typická spíše pro umělečtější literaturu s komplikovaným syžetem, zatímco dešifrované dění na Druhé straně působí dojmem oddechové, populární fantastiky.

Důležitým faktem nicméně zůstává, že v okamžiku, kdy se hlavní postava díla s jazykem setkává, zůstává tato řeč nerozluštěnou (a nerozluštitelnou) šifrou také pro recipienta. Fiktivní řeč na postavu díla specificky působí; čtenář toto působení sleduje a zároveň si uvědomuje, že řeč nějakým způsobem působí také na něj.

A sice takto: samotný smysl slov je zde ornamentem, nenese informaci nutnou k pochopení díla.¹⁰⁰ Ta je místo toho uložena ve výrazové složce jazyka (použijeme-li Hjelmstedova rozlišení), která obvykle bývá recipientem spíše upozadována, a to zaprvé ve formě výrazu – v gramatice, fonetické kvalitě řeči, syntaxi apod.¹⁰¹ Zadruhé pak v substanti

99 Tento termín zde používám ve smyslu, který mu přisoudil Umberto Eco ve svých přednáškách. Viz ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouci Votobia, 1997. 196 s. ISBN 80-7198-248-2.

100 Z důrazně je tedy to, co Ingarden nazývá vrstvou jazykových zvukových útvarů. Vrstva významových celků, vrstva znázorněných předmětů a vrstva schematických aspektů stojí v těchto zcela v pozadí, respektive jsou téměř zcela svěřeny libovůli recipienta. Téměř zcela, nikoliv však naprosto – možné významy jsou samozřejmě ovlivněny jak kontextem, tak úzkým sepětím zvukové a smyslové stránky. Jak píše Ingarden: „...již čistě fonetický obsah zvukové podoby, ale hlavně zvuková podoba celá v sobě může obsahovat kvality, jež jsou esteticky relevantní. Často rozlišujeme např. 'pěkně' a 'ošklivě' znějící slova (přesněji: zvukové podoby!). Existují dále slova 'lehká' a 'těžká', slova znějící 'směšně' a 'vážně', 'slavnostně' a 'pateticky', i slova, která jsou 'obyčejná' a 'jednoduchá'. To vše jsou rozdíly a charakteristiky, které jsou vtištěny do samotné jejich zvukové podoby. I když nepopíráme, že jsou právě tak těsně spjaty s příslušnými významy a bývají dány slovům vlastním způsobem výslovnosti, jejich osobitým 'tónem'.“ (INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. 419 s. S. 56-57.) Z uvedeného vyplývá, že dojem z pasáží ve fiktivním jazyce se může významně lišit podle mateřského jazyka čtenáře (a případně s přihlédnutím k dalším jazykům, které zná).

101 Takový přístup samozřejmě hraničí s jakýmkoli zatěžováním a zdůrazňováním jazyka, zejména asi jeho zvukové stránky. Příkladem budiž Gogolova skazová technika, o které Ejchenbaum mimo jiné píše: „Celá věta má podobu uzavřeného celku – jakéhosi systému zvukových gest, k jehož realizaci byla použita slova. To je důvod, proč tato slova téměř nejsou vnímána jako logické jednotky, jako označení významů – jsou totiž rozmístěna a vybrána jinak: podle principu zvukové řeči. Jde o příklad jednoho z pozoruhodných Gogolových jazykových efektů. Jiné jeho věty působí jako zvukové značky – tak silně v nich do popředí vystupuje artikulace a akustika. Gogol umí nejobyčejnější slovo použít tak, že se jeho logický nebo věcný význam stírá, zato se však odhaluje zvuková sémantika, čímž prosté pojmenování získává podobu přezdívkou...“ (EJCHENBAUM, Boris Michajlovič a KOSÁKOVÁ, Hana, ed. *Jak je udělán Gogolův plášť* a jiné studie. 1. vyd. Praha: Triáda, 2012. S. 38.)

výrazu, tedy v samotném faktu, že na papíře knihy jsou vytištěna slova, kterým nerozumíme.

Přirozený jazyk by zde do jisté míry mohl fungovat podobně, i když významová složka u něj nemůže být nikdy zcela potlačena. Lze předpokládat, že cizí jazyk zná větší či menší část recipientů (jako v například u javánštiny v Bieblových prózách o Jávě¹⁰²). Naproti tomu použití fiktivního jazyka vede k tomu, že *kterýkoliv* empirický čtenář se ocitne na začátku románu ve stejné pozici jako Paul. Kromě toho je samotné použití smyšleného jazyka silným gestem, kterým se odhaluje modelový autor – fiktivní jazyk není pouze přirozeným jazykem ve fikčním světě, ale také konstruovaným jazykem stvořeným konkrétním jedincem. V této dvojznačnosti jej vnímá také čtenář. V případě použití skutečného jazyka sice toto rozlišení funguje také, ale slaběji. O modelovém autorovi sice vypovídá to, jakou cizí řeč do svého textu umístí, je to však akt mnohem omezenějšího výběru, než když konstruuje všechny části (lexikum, morfologii, gramatiku atd.) jazyka. Recipient je pak mnohem silněji veden k tomu, aby se u použitého jazyka zamýšlel nad jeho úlohou a funkcí.

6.3.5. Lucemburská zahrada a hermeneutika

Jedním z hlavních témat románu *Lucemburská zahrada* je vztah jazyka a lidského chápání světa. Veškeré myšlení o světě je zde prezentováno jako něco, co je nutně a nevývratně zanořeno v jazyku. Tato teze není ve filosofii 20. století novinkou; otázky jazyka a řeči podrobně rozpracovával Martin Heidegger¹⁰³ a další filosofové (jako Gadamer nebo Derrida), kteří jím byli ovlivněni.

Ajvaz si pohrává s myšlenkou na prolomení tohoto východiska, i když tak přímo nečiní – román spíše klade otázky, než že by přinášel odpovědi. K takovým úvahám svádí zejména scény, kdy se Paul zabývá neznámým jazykem, aniž by mu sebeméně rozuměl (pokud nepočítáme to, že na základě zkušenosti se známými jazyky vůbec nějakou

¹⁰²Toto přiblížení zcela fiktivního jazyka a dialektu či idiolektu, jehož význam pouze neznáme, je reflektováno i v samotném románu, když se Paul vydává do Karibiku a setkává se s nářečím tamějších domorodců.

„Taxikář už čekal před hotelem; i on mu celou cestu vykládal cosi v řeči, která připomínala francouzštinu, ale které rozuměl asi tak jako Rossově yggurštině.“ (Ajvaz 2011a: 115-116)

¹⁰³V textu *Básnický bydlí člověk* tvrdí: „Člověk se tváří, jako by byl tvůrcem a mistrem řeči, zatímco je to ona, která vládne člověku. Když se tento vztah převrátí, upadá člověk do zvláštní léčky. Řeč se stává prostředkem pouhého výrazu. Jako výraz může řeč poklesnout na pouhý nástroj ovlivňování. Že se i při takovém používání dbá pečlivého vyjadřování je dobře. To samo nám však nikdy nepomůže vyběhnout ze situace, kdy je převrácen poměr mezi řečí a člověkem. Neboť to, co ve vlastním smyslu promlouvá je řeč. Člověk mluví až tehdy, a pouze tehdy, když odpovídá řeči, poslouchaje její náповědi (*der Zuspruch*). Ze všech náповědí, které můžeme my sami jako lidé přivést ke slovu, je nejvyšší a vůbec první právě řeč. Řeč je to první a nakonec i to poslední, co nám svým pokynem přibližuje bytnost věcí.“ (Heidegger 1993: 81)

morfologii, gramatiku apod. očekává). Yggurština se v románu posléze promění v jakousi obecnou řeč světa, která Paula okouzluje, zatímco jiná postava, Claire, ji považuje za hrůznou. Jejich porozumění řeči světa je zjevně podprahové, nejazykové, v podstatě hudební.

Hermeneutické teorie jsou na druhou stranu podporovány tím, že čtenář Lucemburské zahrady musí přinejmenším jeden jazyk ovládat a musí umět číst. Kromě toho může být vznesena námitka, že samotné jeho myšlení probíhá v řeči; jinak by uvažovat vůbec nemohl.¹⁰⁴ V tomto ohledu je tedy Ajvazova próza experimentální, hypotetická: yggurština hraje roli jazyka, který v plném rozsahu svého až magického působení nejenže v aktuálním světě neexistuje, ale ani existovat nemůže.

Přestože je myšlení zakotveno v jazyce, postavy románu nahlízejí strukturu jazyka (nejprve yggurštiny a posléze i „jazyka existence“) alespoň zdánlivě zvenčí. Paul, stejně jako některé další postavy, se při setkání s fiktivním jazykem dostává do stavu, kdy díky tomuto pohledu chápe řeč jako takovou, a tím pádem i svět jako takový.¹⁰⁵ Toto pochopení a porozumění „jazyku existence“ vydrží Paulovi jen několik měsíců, čtenář se s tímto úkazem setkává pouze zprostředkovaně.

To, že na rozdíl od fiktivních jazyků například tolkienovských není yggurština na první pohled příliš podobná žádnému reálnému jazyku, ještě posiluje dojem setkání s něčím, co je kulturně cizí, a přece důvěrně známé svou strukturou. Kdyby bylo záměrem pokusit se skutečně nahlédnout systém jazyka zvenčí (což je ale pravděpodobně nemožné), pak by se od řečí, které známe, musel lišit absolutně. Nesměl by k zaznamenání svých tónů a šumů používat latinku, což se v Rossově nedokončené próze děje. K cizímu písmu, aby nebylo jen změtí nepochopitelných čar, by musel být přiložen návod k jeho transkripci. Narážíme zde na hranice možností nosiče: fonetickou podobu zcela cizí řeči textově zachytit pravděpodobně

¹⁰⁴Hans Georg Gadamer píše: „Neboť k podstatě řeči náleží přímo propastná nevědomost o sobě samé. Potom tedy není náhodou, že pojem *řeči* je až pozdním výsledkem. Slovo *logos* neznamena pouze myšlení a řeč, nýbrž také pojem a zákon. Vznik pojmu *řeči* předpokládá vědomí řeči. To je však teprve výsledek pohybu reflexe, v němž myslící vystupuje reflexí z nevědomého výkonu řeči a zaujímá odstup k sobě samému. Vlastní záhada řeči však spočívá v tom, že právě toto vystoupení z řeči ve skutečnosti nikdy zcela nemůžeme uskutečnit. Neboť každé myšlení o řeči je totiž řečí už vždy zase dostiženo. Jen v řeči můžeme myslet, a právě toto zabydlení našeho myšlení v nějaké řeči je tou hlubokou hádankou, již řeč myšlení klade.“ (Gadamer, Sokol 1999: 24)

¹⁰⁵Poměrně pregnantně to v recenzi Lucemburské zahrady vyjádřila M. Kittlová: „Paul nejprve zakouší něco, co asi každý, kdo je konfrontován s promluvou nebo textem v jazyce, který nezná. Vnímá jazyk zvnější, jeho tón, melodii, barvu, tvar. [...] Následně se ale Paulovi podaří pohlédnout zvenčí i na svůj mateřský jazyk, a tento pohled v něm vzbudí závrat. [...] Paul má najednou možnost úplně porozumět mateřskému jazyku a zároveň jej uchopit zvenčí jako smysluplný systém, který je navíc shodný se systémem, na němž stojí svět.“ (KITLOVÁ, Markéta. Michal Ajvaz: Lucemburská zahrada. iLiteratura [online]. 13. 11. 2011 [cit. 2013-04-24]. ISSN 1214-309X. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/29079/michal-ajvaz-lucemburska-zahrada>)

nelze¹⁰⁶. Ale ani když si představíme, že pasáže ve fiktivní řeči jsou ryze audiální, nepodaří se nám prorazit hradbu, kterou je neschopnost přemýšlet o jazyku jinak než zase v jazyce. Yggurština tedy funguje jako naznačení jisté hypotetické možnosti – zcela cizí jazyk není možné vytvořit, a i kdyby ho bylo možné vytvořit, nebylo by možné ho sdělit. Je však možné o takovém jazyce uvažovat a pracovat s ním jako s románovým motivem.

Jak vidno, román nenaznačuje, že by se měl jazyk vyloučit z myšlení o něm samém. Naopak, zabývá se otázkou, co vlastně může jazyk říci nejen o jazyku samém, ale o světě vůbec. Díky fiktivnímu jazyku hledí Paul na svět jakoby přímo (přesný mechanismus tohoto jevu není vysvětlen) a rozumí mu. To ale čtenář samozřejmě nedokáže a je naváděn k tomu, aby hledal jiné způsoby, jak využít jazyk k lepšímu pochopení universa. Prostřednictvím Paulových vidin je tematizována idea hledání „jazykových struktur“ a „vesmírné gramatiky“ v materiálním světě.¹⁰⁷ Fiktivní jazyk má tedy zde úlohu jakéhosi pomocníka, jenž svou přítomností jednak zprostředkovává ontologické a noetické myšlenky, jednak vybízí k samostatným úvahám tohoto typu (nezávisle na ději).

Za povšimnutí stojí místa, ve kterých je sbližování jazykového a hmotného naznačeno metaforicky. To můžeme chápat jako nahlédnutí do Paulova nitra – postava přebírá v tu chvíli funkci vypravěče či reflektora. Zároveň je to ale součástí strategie nasměrování čtenáře k zamýšlenému vnímání fiktivního jazyka a jeho usouvztažňování se světem: „...sledoval rty, které čas od času neslyšně vymodelovaly některé ze slov, jež dívka četla, jako by ještě potřebovala ověřit si slovo a rozhodnout o jeho váze tím, že se lehce dotkne jeho těla...“ (Ajvaz 2011a: 62).

Toto přirovnání je dvousečné. Slova stávají tělesnými, hmatatelnými; zároveň se i materiální universum se proměňuje ve slova, a tudíž i v jazyk s jeho sice rafinovanou, ale zároveň pochopitelnou strukturou. Na rozdíl od nepostižitelného světa je jazyk rozložitelný na

106Fonetika je ovšemže schopna podrobně popsat zvukovou stránku jazyka a fonologie funkce zvukových vlastností jazyka (Pokorný 2010: 56-57). Fyzická omezení lidských mluvních orgánů nás nutně vedou k člověku jakožto hovořící bytosti; toho nelze, podobně jako sám jazyk a svět, v úvahách opomenout, přinejmenším v případě yggurštiny ne. Na druhou stranu mohou existovat fiktivní jazyky, které používají nelidští tvorové nebo zvukovou stránku úplně postrádají.

107Nelze si nevšimnout vztahu tohoto myšlenkového kroku k Derridově tezi, že vše je kontextem a vztahuje se k textu, že „neexistuje nic mimo text“ (Derrida 1976: 158). Slovo kontext zde ovšem odkazuje k poněkud jinému horizontu než je vesmír. Nazírání světa jako textu je nicméně něčím zcela nepostradatelným už pro hermeneutické myšlení a v současnosti se stává stále populárnějším východiskem. Nalezneme jej u Barthesa, Manguela, Popoviče a mnoha dalších. Méně zjevnou (ale snad ještě přiléhavější) příbuznost s existencialismem Karla Jaspersa, který píše: „Poznávání vědeckými metodami lze vyjádřit touto obecnou větou: Veškeré poznávání je *výklad*. Metoda výkladu textu je metaforou pro jakékoliv pojmání bytí. [...] Je základním nepochopením našeho vědění, je-li obsah nějakého výkladu považován za samu skutečnost. [...] Bytí světa není samo o sobě, nýbrž se v něm ve stále mnohoznačnosti odehrává řeč Boha, která se může stát pro existenci jednoznačnou pouze dějinně bez zevšeobecnění a jen na okamžik.“ (Jaspers 1996: 55-58.)

jednotlivá písmena, a tedy pro lidské myšlení uchopitelný, i když stále potenciálně nekonečný. Připomeňme znovu Patočkovu tvrzení o řecké filosofii: „Že rozmanitost na první pohled (jevově) nepřehledná a nekonečná může být převedena na konečný a přehledný počet počátků, je motiv charakteristický pro řeckou filosofii a vzdělanost vůbec.“ (Patočka 1992: 61)

Propojení mezi jazykovým a materiálním umožňuje alespoň částečně zprostředkovat recipientovi zážitek z dokonalého porozumění světu (které je pro něj samozřejmě nemožné). Místo nesmyslnosti a entropie bytí náhle vidíme dokonale logický proud výpovědi: „Hovořili spolu, protože slova, která tiše stoupala z míst, kde pramenily jejich životy, a která byla propletená se všemi jemnými pohyby, jimiž se k sobě přibližovali, patřila k tělu, sbírala se z celého těla, mísila se s dechem, od něhož se nedala oddělit: byla druhem laskání, nejjemnější tělesnou látkou, kterou se jeden druhého mohli dotknout. A slova ve své tělesnosti hladce vplývala do zvuků pokoje a náměstíčka, vpíjela se do jejich jemné látky a zůstávala v ní rozpuštěná i ve chvílích mlčení, kterých postupně přibývalo, ve chvílích, kdy Paul dojatě naslouchal hudbě, která se skládala z Clairina dechu, tichých šelestů závěsu otírajícího se o obrazovku počítače, jež se podobaly měkkým souhláskám jazyka ze snu, tikání hodin, rozhovoru starých paní na lavičce v parku, z nichž občas vystoupilo nějaké běžné slovo. [...] V těch dnech na konci července nedokázal myslet na budoucnost, neuměl si však představit, že by na zasněnou tichou symfonii náměstí Estrapade někdy v životě zapomněl.“ (Ajvaz 2011a: 75-76)

6.3.6. Jazyk, hudba a architektura v Lucemburské zahradě

Nabízí se otázka, proč má pochopení světa sloužit právě jazyk, když stejně dobře jako on by mohla být využita metafora architektury nebo hudby. Pomineme-li fakt, že fiktivní řeč lze v textu snadno také ukázat (a není nutné její existenci pouze sdělovat, i když i to se nevyhnutelně děje), nebyla hudba použita snad proto, že její absolutní lyričnost umožňuje porozumění od samého počátku. Hudební kompozice není nutné luštit tak, jak to činíme u jazyka, přistupujeme k nim jiným způsobem.

Kdyby se Paul setkal s fiktivní hudbou, pravděpodobně by ji vnímal (a chápal) jako kteroukoliv jinou hudbu. Vnímal by obsah a nezamýšlel by se nad formou a strukturou. Použití fiktivního jazyka naopak zdůrazňuje otázku porozumění. Přestože yggurština působí

muzikálně, při prvním setkání s ní ji Paul chápe jako jazyk, kterému nerozumí. Teprve později ji přijme, že její „obsah a význam“ právě hudebností.

Této interpretaci, zdá se, silně nahrávají i některé pasáže textu. Hrdina románu se setkává s řeckým hudebním skladatelem, kterého yggurština nadchne a rozhodne se ji vložit do své symfonie namísto závěrečné části Rilkovy básně, jak plánoval původně: „Ale teď, když se dozvěděl, že jde o umělý jazyk, kterému nikdo nerozumí, dostal najednou nový nápad, který mu připadal lepší než všechno, na co myslel dříve: text písně by mohl být právě v *neexistujícím* jazyce; obsah a význam by pak slovům zpěvu darovala hudba, jejíž tóny by se samy rodily ze setkání s látkou řeči, z meditace nad tím, co vydechují nesrozumitelná slova.“ (Ajvaz 2011a: 109-110) A později: „Paul se díky yggurštině v Lucemburské zahradě setkal s tělem řeči, jakékoliv řeči. Pro skladatele bylo zjevně tělo a život jazyků něčím důvěrně známým. Jeho hudba rozmlouvala s yggurštinou, vnímala její tělo a odpovídala mu; při rozlamování promluv na verše skladatel přesně věděl, kde verš smí mít začátek a kde konec, a nebylo pro něj nesnadné ani najít yggurský název symfonie: nazval ji *Gadda ili purr*. Netušil, co ta slova znamenají, ale věděl, že mají právo být názvem díla.“ (Ajvaz 2011a: 155).

V Ajvazově díle se hudební a architektonické motivy objevují často; v *Lucemburské zahradě* jsou obzvláště silné a lze je chápat i jako autorem navržené klíče k románu. Ve druhé části knihy se Paul dostane na ostrov, na němž je vybudována přesná kopie pařížské ulice – nebo lépe řečeno téměř přesná, protože zarůstá džunglí. Tento vztah mezi architektonickým výtvozem člověka a nekontrolovaně bující zelení je možné chápat jako paralelní ke vztahu hudby a jazyka. V interview koneckonců označuje Ajvaz nekontrolovanou zeleň za líheň příběhů: „Pokud jde o městskou přírodu, jako scenerie příběhů a jako jejich líheň jsou pro mne daleko důležitější třeba železniční náspy zarostlé spleťtým zaprášeným křovím, suchá tráva na dvorcích činžáků, podezřelá zeleň tlačící se do města na jeho okrajích.“ (Kořínek, Ajvaz 2011) Jazyk je možné taktéž – a snad ještě trefněji – označit za takovou líheň.¹⁰⁸

V průběhu románu se jazyk (a tedy i svět) ukazuje jako jev dvojí přirozenosti, statické a pohyblivé zároveň – jazykem je možné označit jak substanci, tak její proměnu. *Lucemburská zahrada* se zde dotýká stejných otázek jako Borgesova povídka *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*. V Paulových a Clairiných očích je jazyk většinu času prezentován jako něco velmi fluidního, postavy ho přirovnávají k řece. Dynamika je však je částečná (mnohem slabší než například u neustále se proměňujícího jazyka ostrovanů ve *Zlatém věku*) – yggurská slova

¹⁰⁸Umberto Eco koneckonců s oblibou tvrdí: „Kdykoliv se mě ptají, jakou knihu bych si s sebou vzal na opuštěný ostrov, odpovídám: „Telefonní seznam. Je v něm tolik postav! Mohl bych vymýšlet nekonečné množství příběhů.“ (Eco 1997: 83)

jsou stejná na začátku i na konci románu.¹⁰⁹

Jak je patrné, přítomnost fiktivního jazyka umožňuje vkládat do textu kromě ontologických metafor i další filosofické odkazy a pobídky k úvahám. Yggurština tak v Lucemburské zahradě nemá jen ornamentální funkci, slouží zároveň jako prostředek jako k otevírání nových otázek, k nimž by se text jinak dopracovával jen klopotně. Mnohá východiska není nutné teoreticky definovat a román neztrácí švih krásné literatury. „Velké otázky“ se tak zpřístupňují i těm, kdo se odborným textům spíše vyhýbají. V tomto smyslu je yggurština opravdovým dveřníkem filosofie.

¹⁰⁹Kulturní antropolog Milan Balabán věc zjednodušil na „pohyblivé hebrejské myšlení“ a „statické řecké myšlení“: „V hebrejském myšlení jde o *stávání se*, o cestu, v jistém smyslu o ‘proces’ (nikoliv však svézákonný), v řeckém jde o bytí ve smyslu neměnné substance sui generis.“ (BALABÁN, Milan. Hebrejské člověkosloví. Praha: Herrmann, 1996. S. 17.) Celá záležitost je nicméně komplikovanější. Vztah statického a dynamického v jazyce (a otázka, co bylo dříve) se při úvahách o jazyce neustále vrací. „V 17. století přišel Francis Lodwick s myšlenkou, že původní jména nebyla jména látek, nýbrž dějů. Jinými slovy: neexistoval původní název pro hráče či hru, ale bylo tu pojmenování pro činnost - hrát. Podle Lodwicka byly názvy konatele (hráč), objektu činnosti (hra) a místa (herna) odvozeny z oblasti činnosti. Lodwick předešel to, čemu dnes říkáme *pádová gramatika* (k jejímž prvním zastáncům patřil Kenneth Burke), podle níž má naše porozumění danému termínu v daném kontextu podobu instrukce: ‚Měl by tu být konatel, jeho protivník, cíl, atd.‘ Stručně řečeno větě rozumíme, protože si umíme představit krátký příběh, k němuž se vztahuje, i když pojmenovává nějaký daný přirozený druh.“ (Eco 1997: 172-173)

7. Závěr

Fiktivní jazyky vyskytují v literatuře již od jejich počátků, badatelé se tímto tématem začali soustavně zabývat teprve v sedmdesátých letech, poté, co velké popularity dosáhla díla J. R. R. Tolkiena a jeho propracované jazyky. Na začátku práce jsem shrnul nejdůležitější práce, které se tématem fiktivních jazyků zabírají. Rozdělil jsem je na práce lingvistické, literárněvědné, literátské a nadšenecké.

V teoretické části díla jsem se zamýšlel především nad možnostmi rozdělení fiktivních jazyků. Vyšel jsem z předpokladu, že základní teleologickou funkcí fiktivních jazyků je poskytnutí estetického prožitku, mohou však mít i jiné funkce. Existují buďto jako samostatné umělecké dílo, jako samostatná součást literárního díla, nebo jako součást díla, která přispívá k estetické funkci tohoto díla.

Při zkoumání fiktivního jazyka jako prostředku estetické funkce jsem využil teorii znaku Louise Hjelmsleva a na něj navazujících sémiotiků. Vycházel jsem z dělení na substanci výrazu (zvuková či grafická podoba projevu), formu výrazu (jazyk, styl), substanci obsahu (lidský nebo textový svět) a formu obsahu (tematická struktura, narativ). Fiktivní jazyky jsem pak rozdělil podle toho, zda k estetické funkci díla přispívají prostřednictvím výrazu, nebo obsahu.

Působí-li jazyk prostřednictvím obsahu, může být sám objektem zájmu, nebo může být indexem odkazujícím k jiné skutečnosti. Toto odkazování jsem rozdělil na zvukové/grafické, jazykové/zápisové a významové.

V případové části díla se mi podařilo shrnout některé ze známých fiktivních jazyků podle jejich funkce do tří rozsáhlejších skupin, do dystopických fiktivních jazyků, filosofických fiktivních jazyků a autentizačních (svět vytvářejících) fiktivních jazyků. Lze předpokládat, že tento seznam by bylo možné rozšířit a problematizovat.

V rámci autentizačních fiktivních jazyků jsem se zabýval pouze jazyky v díle J. R. R. Tolkiena; ty se od většiny ostatních srovnatelných jazyků liší tím, že se přímo podílely na genezi díla, nebyly pouze jedním z autentizačních prostředků. Filosofické fiktivní jazyky vykazovaly velkou různorodost. Za jejich společný rys je možné označit experimentálnost – Borgesovy tlönskés jazyky, Landolfiho pseudoperština i Ajvazova yggurština jsou prostředkem, jak v literárním díle nastolit otázky estetické i filosofické (zejména pak z oblasti vztahu člověka, jazyka a světa). Dystopické fiktivní jazyky naopak tvoří poměrně sevřenou skupinu. V měsíční češtině Svatopluka Čecha, v ptydepe a chorukoru Václava Havla

i v Newspeaku George Orwella lze rozeznat motiv „tyranie jazyka“ a jazyka, který funguje sám pro sebe, bez skutečného mluvčího a adresáta. Vhodným materiálem pro srovnání se ukázala být totalitární komunistická řeč. Hlubší rozbor by mohl zahrnovat rozsáhlejší komparaci (s nacistickým způsobem řeči, vězeňskou řečí nebo ještě obecněji řečí omezenou paradigmatem). Také rozbor Grušovy experimentální prózy *Mimner aneb Hra o smrd'ocha (Atmar tin Kalpadotia)* by mohl vhodně doplnit úvahy nejen nad otázkou dystopických fiktivních jazyků, ale také nad otázkou fiktivních jazyků v české literatuře.

Diplomová práce ukázala i další směry, kterými by se mohly ubírat další úvahy nad rozsáhlou problematikou fiktivních jazyků.

Téměř zcela jsem pominul otázku fiktivních jazyků v lyrice. Nad těmi je sice možné uvažovat v rámci Hjelmslevovy teorie znaku, jejich porovnávání s fiktivními jazyky v epice (které se většinou vyznačují významnou rolí v narativu, tj. ve formě obsahu) by však bylo spíše neplodné a samostatná pasáž porovnávající a třídící je navzájem přesahuje možnosti této práce.

Při zkoumání fiktivních jazyků jakožto samostatných uměleckých děl se vynořil i problém interakce fiktivního a přirozeného jazyka. Fiktivní jazyky jsou téměř vždy inspirovány jazyky přirozenými, působení je ale vzájemné – některé velmi populární fiktivní jazyky mohou být zdrojem výrazů pro jazyk přirozený (např. Newspeak, ptydepe), mohou také ovlivňovat řeč jedinců v rámci tzv. fandomu. Toto téma by si zasloužilo podrobnější zkoumání s přesahem do sociologie a lingvistiky.

V některých kapitolách jsem se dotkl také otázky překladu fiktivního jazyka. Úzce souvisí se vztahem fiktivního jazyka k jazyku, v němž je dílo napsáno. V této souvislosti by bylo možné srovnávat různé překladatelské postupy – zachování fiktivního jazyka v jeho původní podobě i v překladu, nebo naopak jeho úpravy, aby jeho poměr k jazyku díla byl stejný v originále i v přeloženém textu.

Lze tedy říci, že přes svůj rozsah tato práce rozhodně téma fiktivních jazyků neuzavírá. Právě naopak, otevírá mnohé otázky s fiktivními jazyky spojené a naznačuje, jak široké jsou možnosti bádání nad touto problematikou.

Bibliografie

Primární literatura

ADAMS, Douglas. *Stopařův průvodce Galaxií*. 3. vyd. Praha: Argo, 2002. 144 s. ISBN 80-7203-438-3.

AJVAZ, Michal. *Lucemburská zahrada*. 1. vyd. Brno: Druhé město, 2011a. 172 s. ISBN 978-80-7227-312-6.

AJVAZ, Michal. *Zlatý věk*. 2. vyd. Brno: Druhé město, 2011b. 302 s. ISBN 978-80-7227-307-2.

BORGES, Jorge Luis. *Fikce; Alef*. Praha: Argo, 2009. 384 s. ISBN 978-80-257-0146-1.

ČECH, Svatopluk. *Výlety pana Broučka*. Praha: Československý spisovatel, 1972. 295 s.

GIBSON, William. *Neuromancer*. 4. vyd. Plzeň: Laser, 2010. 335 s. ISBN 978-80-7193-318-2.

HAVEL, Václav. *Výrozumění*. Praha: Dilia, 1965. 95 s.

CHLEBNIKOV, Velemir. *Zakletí smíchem*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1975. 136, s.

LANDOLFI, Tommaso. *Rozprava o vyšších systémech aneb Švábí moře*. 1. vyd. Praha: Anno, 1997. 295 s. ISBN 80-238-2211-X.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Volání Cthulhu*. 1. vyd. Praha: Plus, 2011. ISBN 978-80-259-0114-4.

LUKEŠ, Jan, BORECKÝ, Vladimír (ed.). *Z knihnice išovské kultury: Ö ghanduchár öd Ishivi kurvisahalíbi*. Praha: Garamond, 2000. 240 s. ISBN 80-86379-15-9.

MORGENSTERN, Christian. *Šibeniční písně*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1958. 129 s.

ORWELL, George. *Nineteen eighty-four / Devatenáct set osmdesát čtyři*. Praha: Argo, 2011. 517 s. ISBN 978-80-257-0485-1.

POHL, Frederik. *Setkání s Heechee*. 1. vyd. Plzeň: Laser, 1994. 287 s. ISBN 80-85601-79-6.

TOLKIE, J. R. R. *Dvě věže*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1999. 320 s. ISBN 80-204-0372-8.

TOLKIEN, J. R. R. *Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky*. 8. vyd. Praha: Argo, 2013. 382 s. ISBN 978-80-257-0884-2.

TOLKIEN, J. R. R. *Návrat krále*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1993. 409 s. ISBN 80-204-0259-4.

TOLKIEN, J. R. R., TOLKIEN, Christopher (ed.). *Nedokončené příběhy*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994. 507 s. ISBN 80-204-0453-8.

TOLKIEN, J. R. R. *Silmarillion*. Praha: Mladá fronta, 2003. 352 s. ISBN 80-204-1077-5.

TOLKIEN, J. R. R. *Společenstvo prstenu*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002. 379 s. ISBN 80-204-0362-0.

TOLKIEN, J. R. R., TOLKIEN, Christopher (ed.). *The History of Middle-Earth, volume 5: The Lost Road and Other Writings*. HarperCollins, 2002. 464 s. ISBN 978-0-26-110225-5.

TOLKIEN, J. R. R., TOLKIEN, Christopher (ed.) *The History of Middle-Earth, volume 12: The Peoples of Middle-Earth*. HarperCollins, 2002b. 512 s. ISBN 978-0-26-110348-1.

Sekundární literatura

ADAMS, Michael (ed.). *From Elvish to Klingon: Exploring Invented Languages*. Oxford University Press, USA, 2011. 304 s. ISBN 978-0192807090.

ALBANI, Paolo, BUONAROTTI, Berlinghiero. *Aga magéra difúra: dizionario delle lingue immaginarie*. Zanichelli, 1994. 478 s

ALLAN, Jim, CARSON, Nina. *An Introduction to Elvish: and to other tongues and proper names and writing systems of the third age of the Western Lands of Middle-Earth as set forth in the published writings of Professor John Ronald Reuel Tolkien*. 1. vyd. Bran's Head Books Ltd., 1978. 303 s. ISBN 9780905220109.

BALABÁN, Milan. *Hebrejské člověkosloví*. Praha: Herrmann, 1996. 207 s. ISBN 80-238-0460-X.

BALL, Martin J. MÜLLER, Nicole. *Mutation in Welsh*. Routledge, 2002. 336 s. ISBN 9781134969326.

BARNES, Myra Edwards. *Linguistics and Language in Science Fiction Fantasy*, Ayer Company Publishing, 1975. 196 s. ISBN 978-0405063190.

BARTHES, Roland. Efekt reálného. *Aluze*. 2006, roč. 10, č. 3. S. 78-81.

CARD, Orson Scott. *Elements of Fiction Writing*. Writers Digest, 2011. 240 s. ISBN 9781599632124.

CONLEY, Tim. CAIN, Stephen. *Encyclopedia of Fictional and Fantastic Languages*. Greenwood Press, 2006. 236 s. ISBN 9780313331886.

DERDZINSKI, Ryszard. *Consonant Mutations in Conceptual Evolution of Noldorin / Sindarin Phonology*. Dostupné z: http://www.elvish.org/gwaith/pdf/consonant_mutations.pdf

[cit. 2014-28-02].

DERRIDA, Jacques: *Of Grammatology*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1976. S. 158.

DROUT, Michael D. C. (ed.). *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*. Routledge, 2007. 774 s. ISBN 9780415969420.

DROUT, Michael. *Tolkien's Prose Style and its Literary and Rhetorical Effects*. In: *Tolkien Studies: An Annual Scholarly Review, Volume 1*. 2004, West Virginia University Press. ISBN 0937058874.

ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. 1. vyd. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994. 155 s. ISBN 80-85795-11-6.

ECO, Umberto. *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2001. 355 s. ISBN 80-7106-389-4.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouci Votobia, 1997. 196 s. ISBN 80-7198-248-2.

EJCHENBAUM, Boris Michajlovič a KOSÁKOVÁ, Hana, ed. *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2012. S. 38. ISBN 978-80-7474-062-6.

ELGIN, Suzette Haden, MARTIN, Diane (ed.). *A First Dictionary and Grammar of Láadan*. 2. vyd. Society for the Furtherance & Study of Fantasy & Science Fiction, Incorporated, 1988. 160 s.

FIDELIUS, Petr. *Řeč komunistické moci*. 1. vyd. Praha: Triáda, 1998. 216 s. ISBN 80-86138-03-8.

FISHBURN, Evelyn, HUGHES, Psiche. *A Dictionary of Borges*. Duckworth, 1990. 270 s. ISBN 9780715621547.

GADAMER, Hans-Georg a SOKOL, Jan, ed. *Člověk a řeč (výbor textů)*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1999. 154 s. ISBN 80-86005-76-3.

HAVLIŠ, Jan. *Konstrukce kvazi-přirozeného jazyka - základní koncept*. Brno, 2013. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Ústav jazykovědy a baltistiky, Obecná jazykověda.

HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. 1. vyd. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993. 185 s. ISBN 80-85241-40-4.

HJELMSLEV, Louis. *O základech teorie jazyka*. 1. vyd. Praha: Academia, 1972. 154 s.

HODROVÁ, Daniela a kol. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Praha: Torst, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1.

- CHANDLER, Daniel. *Semiotics: The Basics*. 2. vyd. Taylor & Francis, 2007. 328 s. ISBN 9780203014936.
- INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. 419 s. 419 s. ISBN 80-207-0104-4.
- JASPERS, Karl. *Úvod do filosofie: dvanáct rozhlasových přednášek*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1996. 119 s. ISBN 80-86005-05-4.
- KITTLOVÁ, Markéta. Michal Ajvaz: *Lucemburská zahrada*. iLiteratura [online]. 13. 11. 2011. ISSN 1214-309X. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/29079/michal-ajvaz-lucemburska-zahrada> [cit. 11. 4. 2014].
- KOŘÍNEK, Pavel. AJVAZ, Michal. *Napětí mezi beztvarostí a tvarem*. A2 [online]. 2011, č. 23. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2011/23/napeti-mezi-beztvarosti-a-tvarem> [cit. 2014-3-12].
- KREJČÍ, Karel. *Svatopluk Čech a Matěj Brouček, pražský měšťan*. 1. vyd. Praha: Osvěta, 1952. 36 s.
- MEYERS, Walter E. *Aliens and Linguists: Language Study and Science Fiction*. University of Georgia Press: 1980. 270 s. ISBN 978-0820304878.
- LE GUIN, Ursula K. *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Ultramarine Publishing, 1979. 270 s. ISBN 9780399504822.
- LIBERT, Alan. *A Priori Artificial Languages*. Mnichov: Lincom Europa, 2000. ISBN 3-89586-667-9.
- LIBERT, Alan. *Mixed Artificial Languages*. Mnichov: Lincom Europa, 2003. 106 s. ISBN 3-89586-667-9.
- LOBDELL, Jared. *A Tolkien Compass*. Open Court Publishing, 1975. 201 s. ISBN 9780875483030.
- MENDIETA, Eduardo (ed.). *Latin American Philosophy: Currents, Issues, Debates*. Indiana University Press, 2003. 232 s. ISBN 978-0253215635.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, MUKAŘOVSKÁ, Hana (ed.). *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982. 908 s.
- OKRAND, Marc. *Star Trek: Klingon for the Galactic Traveler*. Pocket Books, 1997. 272 s. ISBN 978-0671009953.
- OKRAND, Marc. *Star Trek: The Klingon Dictionary*. Pocket Books, 1985. 172 s. ISBN 9780671543495.
- OKRAND, Marc. *Star Trek: The Klingon Way: A Warrior's Guide*. Pocket Books, 1996. 214 s. ISBN 9780671537555.

- OKRENT, Arika. *In the Land of Invented Languages: Adventures in Linguistic Creativity, Madness, and Genius*. Spiegel & Grau, 2010. 352 s. ISBN 978-0812980899.
- PATOČKA, Jan. *Grammata a Stoicheia v řecké filosofii – do Aristotela*. In: REZEK, Petr (ed.). *Kosmos a živly*. 1. vyd. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1992. 107 s. ISBN 80-85241-18-8.
- PHELPSTEAD, Carl. *Tolkien and Wales: Language, Literature and Identity*. 2011, University of Wales Press. 192 s. ISBN 9780708323915.
- PLATÓN. *Timaios; Kritias*. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1996. 137 s. ISBN 80-86005-07-0.
- POKORNÝ, Jan. *Lingvistická antropologie*. Praha: Grada, 2010. 352 s. ISBN 978-80-247-2843-8.
- RAUSCH, Roman. *Similarities between natural languages and Tolkien's Eldarin*. Dostupné z: www.sindanoorie.net/art/Similarities.pdf [cit. 2014-28-02].
- ROGERS, Stephen D. *A Dictionary of Made-up Languages*. Adams Media, 2011. 304 s. ISBN 1440528179.
- SHIPPEY, Tom (ed.). *Fictional Space: Essays on Contemporary Science Fiction*. Humanities Press, 1991. 192 s. ISBN 978-0631177630.
- SCHMID, Wolf. *Narativní transformace: dění - příběh - vyprávění - prezentace vyprávění*. 1. vyd. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. 69 s. ISBN 80-85778-41-6.
- SIMEK, Rudolf. *Mittelerde: Tolkien und die germanische Mythologie*. C. H. Beck, 2005. 203 s. ISBN 9783406528378.
- SOLOPOVA, Elizabeth. *Languages, Myths and History: An Introduction to the Linguistic and Literary Background of J.R.R. Tolkien's Fiction*. New York City: North Landing Books, 2009. 107 s. ISBN 0-9816607-1-1.
- STOCKWELL, Peter. *Invented Language in Literature*. In: Keith Brown (ed.). *Encyclopedia of Language & Linguistics, volume 6*. 2. vyd. S. 3-10. Oxford: Elsevier, 2006.
- TINKLER, John. *Old English in Rohan*. In: ISAACS, Neil D. (ed.). ZIMBARDO, Rose A. (ed.). *Tolkien and the Critics*. Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1968.
- TOLKIEN, J. R. R. *Netvoři, kritikové a jiné eseje*. 1. vyd. Argo, 2006. 272 s. ISBN 9788072037889.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. CARPENTER, Humphrey. *The Letters of J. R. R. Tolkien*. 2006, HarperCollins. 480 s. ISBN 9780261102651.
- WALKER, Steven S. *Jung and the Jungians on Myth*. Psychology Press, 2002. 224 s. ISBN 9780415936316.

YAGUELLO, Marina. *Lunatic Lovers of Language: Imaginary Languages and Their Inventors*. Athlone Press 1991. 223 s. ISBN 978-0838634103.